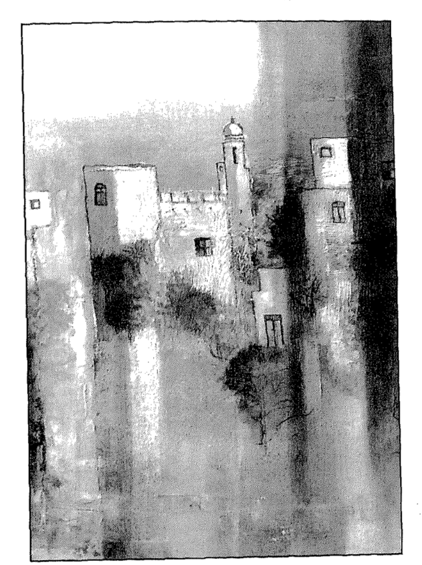
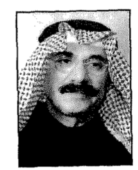
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت - العدد 454 مايو 2008



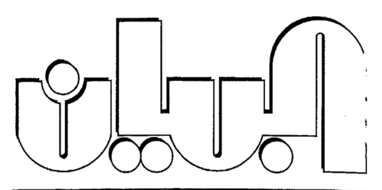
ريشة الغلاف





فــاضل أشكنــــاني

- موجه تربية فنية بوزارة التربية
- عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية
- عضوالرابطة الدولية للفنون –باريس
- عضو جميعة البحرين للفن المعاصر
- شارك في الكثير من المعارض المحلية والدولية
- حاصل على الدرع الذهبي في معرض "غزو-تحرير- إعمار" من وزارة الإعلام- المتحف الوطني.
- نال شهادات تقدير ودروع تكريمية عن أعماله التشكيلية.



العدد 454 مايو 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282/2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

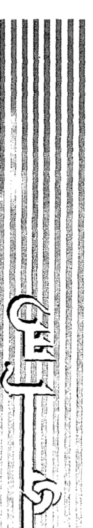


Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(454) May 2008

Editor in chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602



بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



عالم المعرفة .. لماذا

بقلم: حمد الحمد

"إن ما يطبع من نسخ لعدد واحد من مجلة "عالم المعرفة" يتجاوز الـ ٤٣ ألف نسخة، فتخيلوا مقدار الخسارة التي تتحملها الدولة كل عام من أجل تثقيف الأمة العربية"

إن تلك الجملة لم أقم بصياغتها إنما كتبها الكاتب حمد العنزي في جريدة "الجريدة"، ورغم أنه تساءل عن حجم خسارة الدولة إلا أنه أيضاً أشاد بجودة تلك الإصدارات وأهميتها.

أنا شخصياً أعترف أن إصدارات عالم المعرفة وغيرها هي إصدارات كويتية إلا أن المضمون كتب من قبل مثقفين من خارج الكويت، ولكن هذا لا ضير فيه لأن الثقافة ليس لها وطن ولا جنسية إنما هي عالمية المنشأ والانتشار.

إصدار عالم المعرفة وغيره ينتشر في الوطن العربي كانتشار النار في الهشيم وهذا مؤشر جيد أن يكون هناك قارئ لتلك المواد الجادة، ودليل ذلك أن في عالمنا العربي هناك قراء ولكن ما يعيق القراءة هو ارتفاع أسعار الكتب الجادة والقيمة لهذا تباع أصدارات المجلس الوطني بأسعار زهيدة.

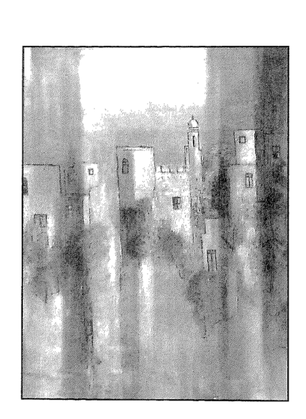
أنا شخصياً من المهتمين بتلك الإصدارات وأخالف زميلنا الكاتب حمد العنزي في رؤيته بأن ما يصرف على هذه الكتب هو خسارة للدولة، وأني أؤكد بأن دعم الثقافة ليس خسارة طالما يتلقف هذه الكتب أي إنسان عربي.

أيضاً الكويت لها إسهامات عديدة في جميع المجالات لكافة دول العالم،

منها إسهامات صحية وعمرانية وبنية تحتية وخيرية سواء عبر الصندوق الكويتي للتنمية أو غيره، لهذا لا يمنع أن ندعم الثقافة وهذه رسالة هامة تقدمها الكويت ولا تطلب حمداً ولا شكوراً.

يلفت انتباهي أمر لا أتوقعه فعندما ألتقي بمواطن عربي وخاصة المثقفين فهؤلاء الذين ألتقي بهم دائماً يربطون اسم الكويت بإصدار عالم المعرفة أو مجلة العربي أو عالم الفكر وهذا أمر طيب.

دعم الثقافة واجب ولهذا نأمل استمرار سياسة الدولة في دعم الثقافة لأن المردود قد يكون غير ظاهر إلا أنه هام وضروري.







بلاغة العدول إلى تقديم المفعول في القرآن الكريم

بقلم: محمد ياسر زعرور
(الكويت)

تنفرد اللغة العربية بين لغات العالم – فيما نعلم – بأنها تُعبِّر عن المعنى المراد من خلال نظم مفرداتها وتراكيبها، إلى جانب تعبيرها من خلال الدلالات الوضعيّة للمفردات. فسواها من اللغات تخضع لنظام مُعيَّن في ترتيب عناصر الجملة، بحيث لا تتجاوزه، وإن تجاوزته أحياناً، لا يكون لهذا التجاوز أيُّ مدلولٍ إضافي لمعنى المفردات.

أمّا في العربية فالأمر على العكس تماماً ؛ ذلك أنَّ نظام تشكُّل المفردات في العربية خاضع للمعنى المراد، إذ ينظمها المتكلِّم بما يتناسب والغرضَ المعنويَّ الذي يريد. فإذا قلتَ مثلاً: " أقرأتَ الكتابَ "، فأنتَ هنا تسأل عن حدث القراءة. أما إذا قلتَ: " آلكتابَ قرأتَ " فأنتَ تسأل، في هذه الحال عن المقروء، و لا تسأل عن القراءة، إذ القراءة مُسلَّمٌ بحدوثها.

هذه التّقانة في التقديم والتأخير نلاحظها في القرآن الكريم على نحو مطّرد؛ فالبيان العالي يُبيِّن لنا، حينما يُعْدَل عن النظام المعتاد للوحدات الدلالية في الجملة القرآنية، البُعْدَ المعنوي لدلالة النظم بما يتناسب مع الأحوال والسياقات، وهذا يُمثِّل وجهاً من وجوه إعجازه.

ولهذه التّقانة أنواع في الكلام العربي؛ إذ نجد تقديم المسند إليه، وتقديم المسند، وتقديم المعمولات، ومنها المفعول به، الذي سنحاول أن نجمعَ، في هذا الفصل، أغلب أغراض تقديمه في القرآن الكريم، إذ الأصل أن يُؤَخَّر المفعول عن الفعل والفاعل، ولكنَّ الأمر قد يُعكس، فيتقدَّم لمقاصد بلاغية يستدعيها

المقام والمعنى المراد.

ومن هذه المقاصد

أولاً -الاهتمام بالمفعول

يُعدُّ الاهتمامُ بالمفعول أصْلَ هذا الباب من التقديم، وتتفرَّع عنه المقاصد الأخرى.

ونقصد بالاهتمام: أن يُقدَّم المفعولُ متى كان محورَ فائدة الخبر، والأهمَّ بياناً في سياق الكلام.

على أنَّ الاهتمام يكون لأمرين:

- اهتمام بالمفعول فحسب.

- اهتمام بالمفعول والتشويق إلى الفاعل.

فأمَّا الأول فيكون إذا اعتُبِر أَنَّ تقديم الفاعل ليس مُهمَّاً، أثناء الإخبار، كتقديم المفعول؛ إذ هو معلوم من السياق. ومن ذلك:

١- قوله تعالى: (أم كنتم شهداءَ إذ حضرَ يعقوبَ الموتُ إذ قال لبنيه ماذا تعبدون من بعدي قالوا نعبد إلهك وإله آبائك إبراهيم وإسماعيل وإسحَق ...) (البقرة ١٣٣).

فإنَّ في الآية مواجهة حادة لليهود، ودليلاً على بطلان زعمهم أَنَّ يعقوب - عليه السلام.. مات على اليهودية، ووصَّى بها نبيه. ولما ليعقوب - عليه السلام - من مكانة في هذا الخبر، فقد قُدِّم على الفاعل (الموت). وقد نصَّ كلٌ من أبي حيان، وأبي السعود على أنَّ تقديم المفعول هنا للاعتناء والاهتمام به (١).

٢- قوله تعالى: (إن يَمْسَسْكُم قَرْحٌ فقد مَسَّ القومَ قَرحٌ مِثله) (آل عمران ١٤٠).

نزلت هذه الآية إبَّان غزوة أحدٍ تخاطب المؤمنين، وتواسيهم، وتحثهم على إيقاظ الهمم قائلة: " إن نالوا منكم يوم أحد فقد نلتم منهم قبْلَه، يومَ بدر، ثم لم يُضعف ذلك قلوبهم ولم يثبِّطهم عن معاودتكم بالقتال، فأنتم أحقُّ بأن لا تضعفوا ؛ فإنَّكم ترجون من الله ما لا يرجون" (٢).

والشاهد تقديم المفعول (القومَ) على الفاعل (قَرحٌ) ؛ لأنَّ المفعول أهمُّ بياناً من الفاعل؛ إذ هو معلوم من السياق، فكان جديراً أن يُقدَّم ما هو أعنى من غيره في سياق الكلام.

١- قوله تعالى: (تَلفَحُ وجوهَهم النارُ وهم فيها كالحون) (المؤمنون ١٠٤).

تصوِّر الآية الكريمة هولَ ما يُصيب الكافرين من عذاب، يكاد يرتجف القلب هَلَعاً بمجرَّد أن يتصوَّره. وقد ساعد في بيان هذه الصورة المخيفة " تخصيص الوجوه بالذكر؛ لأنها أشرف الأعضاء، فبيان حالها أزجرعن المعاصي المؤدِّية إلى النار، وهو السرُّ في تقديمها على الفاعل"(١) إذ قُدِّم المفعول ؛ لأهميته المعنوية في رسم تلك الصورة المخيفة الزاجرة.

٢- قوله تعالى: (و أنفقوا مما رزقناكم من قبلِ أن يأتيَ أحدَكم الموتُ فيقولَ ربِّ لولا أخَّرتني إلى أجلٍ قريب فأصدَّقَ وأكنْ من الصالحين) (المنافقون ١٠).

فقد قُدِّم المفعول (أحدَكم) على الفاعل (الموت)؛ لأنَّ المفعول هو الأهمُّ في سياق الكلام، إذ الموت مُسلَّم بحدوثه، على أنَّ هذا التقديم يذكرُّ الإنسان بأمر ذي بَال في حياته، يتناساه ويغفل عنهُ في أحايين كثيرة، قائلاً: " إنَّ الموتَ يمكن



أن يقع في أيَّة لحظة، على أيٍّ شخص كان، وقد يكون أنت".

والأمثلة في صدد ذلك كثيرة في آي الذي الحكيم، وقد أشرنا إلى بعض مواقعها في الحاشية (٢).

أمَّا الثاني، الذي يكون للاهتمام بالمفعول والتشويق إلى الفاعل، فيكون إذا كان ذكر المفعول أهم في السياق، والفاعل مجهولاً تماماً عند المتلقّي.

من ذلك قوله تعالى: (ودخل معه السجنَ فتيان) (يوسف ٣٦)، وقوله تعالى: (سيُصيب الذين أجْرَمُوا صَغارٌ عند الله،وعذابٌ شديدٌ بما كانوا يمكرون) (الأنعام ١٢٤)، وقوله تعالى: (وأخذ الذين ظلموا الصيحةُ، فأصبحوا في دارهم جاثمين) (هود ٦٧)، وقوله تعالى: (ويَحْمل عرشَ ربِّك فوقهم يومَئذ ثمانيةٌ) (الحاقة ١٧).

ولعلَّه أمكننا من خلال هذه الأمثلة أن ندرك دقَّة هذا النظم المُعجز، الذي ترنو إليه العيون حائرةً من جماليّاته وبلاغته.

ثانياً -إنكار وجود المفعول به:

ذكرنا سابقاً أنَّ النظم البيانيّ يتشكَّل وفقاً لاعتبارات المعاني، التي يريدها المتكلِّم، ومن هذه الاعتبارات الإنكار والتعجب، الذي من وسائله تقديم المفعول، ولا سيما بعد همزة الاستفهام. فهمزة الاستفهام الإنكاري تُسلَّط على الفعل إن كان محطَّ الإنكار، وتُسلَّط على المفعول إن كان كذلك.

هذا النمط، في تقديم المفعول بعد همزة الاستفهام الإنكاريّ، مُطَّرِد في القرآن الكريم. ومن أمثلة ذلك:

١- قوله تعالى: (قل أغيرَ الله أتَّخذُ ولياً فاطرِ السموات والأرضِ) (الأنعام ١٤).

الآية رسالة إلى البشرية جمعاء، تُزيل بالبرهان العلمي القاطع كلَّ أوهام الشرك والولاء لغير الله. وقد صُدِّرت بتقديم المفعول مع الاستفهام الإنكاري لبيان محتوى الرسالة؛ إذ الأصل الوضعي للتركيب: " أ أتخذ غيرَ الله ولياً"، بتأخير المفعولين عن الفعل، وقد خُولف هذا الأصل في الآية الكريمة؛ فقُدِّم المفعول الأول (غيرَ الله) على عامله، لبيان أنَّ محط الإنكار هو اتخاذ غير الله ولياً، وليس اتخاذ الولي مُطلقاً. وقد أفاد ذلك كلٌّ من الزمخشري وأبي حيان وأبي السعود (١).

يقول أبو حيان: " لمَّا تقدَّم أنَّه تعالى اخترع السموات والأرض، وأنَّه مالك لما تضمَّنه المكان والزمان، أمرَ نبيَّه - صلى الله عليه وسلم - أن يقول لهم ذلك على سبيل التوبيخ لهم؛ أي مَنْ هذه صفاتُه هو الذي يُتَّخذُ ولياً وناصراً ومُعيناً، لا الآلهة التي لكم إذ هي لا تنفع ولا تضر... و دخلت همزة الاستفهام على الاسم دون الفعل لأن الإنكار في اتخاذ غير الله ولياً، لا في اتخاذ الولي"(٢).

٢- قوله تعالى: (أفغيرَ دين الله يبغون وله أسلمَ من في السموات والأرض طوعاً وكرهاً وإليه يُرجعون) (آل عمران ٨٣).

هذا الاستفهام جاء في أعقاب ما أُشير إليه من قبل من محاولات التنصُّل من دين الله، فقبل هذه الآية



الكريمة حكمٌ عام على كل من يُعرض عن هدي الله ورسوله:(فمن تولى بعد ذلك فأولئك هم الفاسقون) ثم جاء الاستفهام: (أفغيرَ دينِ الله يبغون) (١).

والشاهد تقديم المفعول (غيرَ) على فعله (يبغون)لأنه مدار الإنكار. يقول أبو السعود: " (أفغير دين الله يبغون) عطف على مقدر، أي: أيتولَون فيبغون غير دين الله، وتقديم المفعول لأنه المقصود إنكاره،... (وله أسلمَ من في السموات والأرض) جملة حالية مُفيدة لوكادة الإنكار" (٢).

٣-قوله تعالى:(قل أغيرَ الله أبْغي ربّاً وهو ربُّ كلِّ شيء...) (الأنعامَ ١٦٤).

الآية الكريمة تُبيِّن استحالة أن يبتغيَ غيرَ الله ربّاً مَنْ يملك العقل والمنطق العلمي؛ لأنَّ ما عدا الله مرَبوب له ومحتاج إليه، فكيف يتَّخذ المربوبُ مربوباً مثله رباً له ؟!!!!

ونلاحظ تقديم المفعول (غيرَ الله) على فعله (أبغي) لأنه محطُّ إنكار أن يكون (٣). والأمثلة على تقديم المفعول لهذا المقام عديدة في آي القرآن الكريم (٤).

استناداً إلى ما تقدَّم نقول: إنَّ المفعول المسبوق بأداة الاستفهام الإنكاريّ يُقدَّم على فعله، إذا كان مدار الإنكار أن يوجد المفعول، وليس الفعل؛ فالقاعدة المطَّردة عند البلاغيين أنَّ الذي يلي أداة الاستفهام هو المسؤول عنه في الاستفهام الحقيقي، والمُنكر في الاستفهام الإنكاري.

ثالثاً - إفادة مطلق التعميم:

نقصد بالتعميم: تعميم حكم الفعل على جميع أفراد المفعول على الإطلاق، دون استثناء قد يُتوهَّم. فأحياناً يُقدَّم المفعول في الجملة العربية لا لفائدة إخبار وقوع الفعل على المفعول فحسب، بل للإخبار بأن وقوع الفعل يشمل جميع أفراد المفعول كلها، على كثرتها واختلافها. وذلك إذا كان المفعول كلمة (كلّ) التي تفيد الاستغراق.

وهناك أمثلة عديدة في آي القرآن لهذا اللون البلاغي العالي البيان. ومن ذلك:

١- قوله تعالى: (إنَّا كلَّ شيء خلقناه بقَدَر) (القمر ٤٩).

الشاهد تقديم المفعول (كل) في النظم على الفعل (خلقناه)، وقد جاء لبيان المعنى المراد تاماً واضحاً، إذ لم يُقل: " إنَّا خلقنا كلَّ شيء بقَدَر "، لأنَّ محور فائدة الخبر في الآية التعميم المطلق لكل شيء، كائناً ما كان، بالخَلق الملتبس بقدر مُعيَّن اقتضته الحكمة التي عليها يدور أمر التكوين، لا الإخبار بخَلق كلّ شيء بقدر فحسب. وهذا فارق لطيف ودقيق يخفى على كثير من الناس.

والآية حُجَّة على مذهب المعتزلة الذين يزعمون " أنّ الله لا يخلق أفعال الناس، وإنما هم الذين يخلقون أعمالهم، وأنهم من أجل ذلك يُثابون أو يُعاقبون "(١).

وأورد هذه الآية الإمامُ أحمدُ بن المنيِّر الإسكندريّ، في كتابه الانتصاف الذي ألَّفه رداً على صاحب الكشاف، دليلا على بطلان زعم المعتزلة.

فقد كان قياس ما مهَّده النحاة اختيار



رفع (كل)، لكن لم يقرأ بها واحد من السبعة، وإنما عُدل عن الرفع إجماعاً لسرٍّ لطيف يُعين اختيار النصب. وهو أنَّه لو رُفع لوقعت الجملة التي هي (خلقناه) صفة لشيء، ورُفع قوله (بقدر) خبراً عن كل شيء المقيَّد بالصفة، ويحصل الكلام على تقدير: "إنَّا كل شيءٍ مخلوق لنا بقدر"، فنفهم أنَّ مخلوقاً ما يُضاف إلى غير الله تعالى ليس مخلوقاً بقدر. وعلى النصب يُفيد الكلام عموم نسبة كل مخلوق إلى الله تعالى، وهكذا فقد جاء إجماع القرَّاء على قراءة النصب حُجَّة على المعتزلة ذوي قاعدة تقسيم المخلوقات إلى مخلوق الله، ومخلوق لغير الله"!!! (٢).

٢- قوله تعالى:(إنَّا نحن نُحْيِي الموتَى ونكتب ما قدَّموا وآثَارَهُم وكلَّ شيءٍ أحصيناه في إمام مبين) (يس ١٢).

في الآية تقديم المفعول (كل) على الفعل (أحصيناه)، إذ لم يُقل:" وأحصينا كلَّ شيء"؛ لبيان شمول الإحصاء جميع الأشياء دون استثناء.

وقد قرأ الجمهور (كلَّ) بالنصب(١)، وذلك يؤيِّد أن قوله تعالى (وكلَّ شيء أحصيناه في إمام مبين) لم يأت للإخبار بالإحصاء فحسب، بل للإخبار بشمول الإحصاء كلّ شيء.

وجاء في تفسير أبي السعود:" (وكلَّ شيء) كائناً ما كان (أحصيناه في إمام مبين) أصل عظيم الشأن مظهر لجميع الأشياء مما كان وما سيكون"(٢).

وواضح أنَّ أبا السعود أراد في قوله:" كائناً ما كان " تعميم حكم الفعل على جميع أفراد المفعول، على الإطلاق.

فتقديم المفعول، إذا كان كلمة (كلّ) التي تفيد الاستغراق، يكون لفائدة تعميم الحكم على جميع أفراد المفعول، دون استثناء قد يُتوهَّم.

وقد وجدنا ذلك مُطَّرداً في القرآن الكريم، كقوله تعالى: (وكلَّ شيء فصَّلْنَاه تَفْصِيلاً) (الإسراء ١٢)، وقولهُ تعالى: (وكلَّ إنسان ألْزَمْنَاهُ طائره في عنقه) (الإسراء ١٣)، وقوله تعالى: (كُلاً ضربنا له الأمثال وكُلاً تَبَّرنا تَتبيراً) (الفرقان ٣٩)، قوله تعالى: (وكلاً فضَّلنا على العالمين) (الأنعام ٨٦) (٣).

رابعاً - إفادة التخصيص:

التخصيص: هو قَصْرُ شيءٍ على آخر، لا يتعدَّاه إلى غيره.

والمشهور عند علماء البيان أنَّ المفعول يُقدَّم - غالباً - لإفادة الاختصاص.

ورأى البحث أنَّ الاختصاص أو التخصيص يأتي على ثلاثة أوجه:

أ - قصر الفعل على الفاعل:

وذلك حين يُقدَّم المفعول على الفاعل في الجملة المصدَّرة بـ ﴿إنَّما﴾ فيُفيد ذلك التقديم قصر حكم الفعل على الفاعل.

وهناك ثلاثة أمثلة في القرآن الكريم:

١- قوله تعالى: ﴿ ... إنَّما يخشى اللهَ من عباده العلماءُ...﴾ (فاطر ٢٨).

من خصائص " إنَّما " في التركيب أنَّ الذي تؤخِّره يكون موطن القصر والاختصاص. فنظم الآية الكريمة قدَّم

المفعول (لفظ الجلالة) على الفاعل (العلماء) ليُفيد قصر استمرارية خشية الله على العلماء، دون غيرهم.

فالفعل (يخشى) فعل مضارع يُصوِّر استمرارية خشية العلماء لله سبحانه وتعالى، في كل الظروف، وفي أشدِّ المحن، على أنَّ تلك المكانة الراقية لا يمكن أن تكون إلاَّ للعلماء.

فتقديم المفعول هنا ينبِّهنا على أنَّ العلم هو أساس الرقيّ الإيماني، ويجعلنا نمتلك المقياس، الذي نحقّق به وضوح الأفكار، وطمأنينة النفس.

٢- قوله تعالى: ﴿ إنَّما يَعْمُرُ مساجدَ الله مَنْ آمن بالله واليوم الآخر وأقامَ الصَلاةَ وآتى الزكاةَ ولم يخشَ إلاَّ اللهَ..﴾ (التوبة ١٨).

لتقديم المفعول (مساجدَ الله) على الفاعل (مَنْ آمن ...) غرضان:

الأول: مراعاة نسق الآية ؛ ففي الفاعل تعدُّدٌ، ولو قُدِّم لفات تجاوب أطراف الكلام.

الثاني: قصر حكم الفعل على الفاعل؛ د فعمارة المساجد المستمرَّة، سواء أكان ذلكَ بالتشييد والبناء أم بالصلاة وذكر الله سبحانه وتعالى، لا يمكن أن تصدُرَ إلاَّ من مؤمن، وفي الحديث: "إذا رأيتم الرجل يعتاد المساجد فاشهدوا له بالإيمان؛ لأنَّ الله تعالى يقول: ﴿ إنما يَعْمُر مساجدَ الله مَنْ آمن بالله واليوم الآخر...﴾ (١).

فالرسول -صلى الله عليه وسلم- يؤكّد أنَّ المؤمن، وحده، الذي يحظى برتبة استمرار عمارة مساجد الله بالصلاة والعبادة.

٣- قوله تعالى: (إنَّما يفتري الكذبَ الذين لا يؤمنون بآيات الله وأولئك هم الكاذبون) (النَّمل ١٠٥).

الآية بتقديم المفعول (الكذبَ) على الفاعل (الذين..) تقرِّر أنَّه لايمكن أن يصدر افتراء الكذب إلا من الكافرين الذين لا يؤمنون بآيات الله، إذ المؤمن مُحَالٌ أن يكذب. كما أنَّ الآية الكريمة جاءت رداً لقول الكافرين لرسول الله - صلى الله عليه وسلم: (إنَّما أنت مُفْتَرٍ) (النمل ١٠١)، ولبيان أنَّهم هم المفترون (٢)

فتقديم المفعول كان محور الردِّ عليهم في أنَّهم المختصون بالكذب؛ لأنَّهم يُخفون صِدْقَ آيات الله في نفوسهم.

وهكذا فإنّ لتقديم المفعول تأثيراً كبيراً في بيان المعنى المراد، ولا سيما في البيان العالي.

ب - قصر الفعْل على المفعول:

لاريب في أنَّ تقديم المفعول على الفعل يكون لغاية بيانيَّة يستدعيها عمود الخبر، وأحياناً تكون هذه الغاية بيان اختصاص حكم الفعل بالمفعول المذكور فحسب.

ولذلك أمثلة عديدة في آي الذكر الحكيم، نذكر منها :

١- قوله تعالى: (إيَّاك نعبدُ وإيّاك نستعين) (الفاتحة ٥).

أفادت هذه الآية الكريمة توحيد الله تعالى في العبادة، وتوحيده في الاستعانة والاستمداد منه، وذلك بتقديم المفعول (إيّاك) الذي يفيد القصر والاختصاص، والمعنى: "



نُعبدُكَ، وحدك، ولا نعبدُ أحداً غيركَ، ونستعين بكَ وحدكَ، ولا نستعين بأحد غيرك، وذلك هو لبُّ الدين، ومحور أركان الإيمان والإسلام.(١)

ومثل ذلك التقديمَ في قوله تعالى: (بل إيَّاه تدعون ...) (الأنعام ٤١)، وفي قوله تعالى : (.. وقال شركاؤهم ما كنتم إيَّانا تعبدون) (يونس ٢٨)،وفي قوله تعالى: (واشكروا نعمت الله إنْ كنتُم إيَّاه تعبدون) (النحل ١١٤).

٢- قوله تعالى: (يا عباديَ الذين آمنوا إنَّ أرضي واسعةٌ فإيَّاي فاعبدون) (العنكبوت ٥٦)

الآية الكريمة خطابٌ للمؤمنين، الذين لا يتمكّنون من إقامة شعائر دينهم في وطنهم، كما ينبغي،لُمانعة من جهة الكفرة، و إرشادٌ لهم إلى الهجرة حيث يتسنّى لهم ذلك.

" فالفاء في قوله تعالى: (فإيّاي فاعبدون) جواب شرط محذوف؛ إذ المعنى: إنَّ أرضي واسعة، إن لم تخلصوا العبادة لي في أرض فأخلصوها في غيرها، ثم حُذف الشرط وعُوِّض عنه تقديم المفعول، مع إفادة تقديمه معنى الاختصاص والإخلاص"(٢)

ومثل ذلك التقديم في قوله تعالى: (... فإيَّاي فارهبون) (النحل ٥١). ويدخل في نفس الباب التقديم في قوله تعالى: (..وإيَّاي فاتقون) (البقرة ٤١)، إذْ لا ينبغي للإنسان أن يَرْهب ويتَّقي إلاَّ الله سبحانه وتعالى.

٣- قوله تعالى: (قل اللهَ أعبدُ مُخلِصاً له ديني) (الزمر ١٤).

من أدوات القصر عند علماء البلاغة تقديم ما حقّه التأخير، وتقديم المفعول هنا من أمثلة ذلك؛ إذ قُدِّم على فعله لبيان قصر الفعل على المفعول.

فالآية الكريمة تُخبر بأن النبي صلى الله عليه وسلم – لا يمكن أن يعبد إلا اللهَ، وللدلالة على ذلك قُدِّم المعبود على فعل العبادة.

ج – قصر المفعول الثاني على الأوَّل:

يُقدِّم النظم القرآني المفعول الثاني على الأول، إذا كان أصلهما مبتدأ وخبراً، لغرض قصر حكم الثاني على الأول. ومن ذلك:

١- قوله تعالى: (لتجدَنَّ أشدَّالناس عداوةً للذين آمنوا اليهود و الذينَ أشركوا ولتجدَنَّ أقربَهم مودَّة للذين آمنوا الذين قالوا إنَّا نصارى ...) (المائدة ٨٢).

أفاد تقديمُ المفعول الثاني (أشدَّ الناس) على الأوَّل (اليهود وما عطف عليه) وكذلك تقديم المفعول الثاني (أقربَهم) على الأوَّل (الذين قالوا إنَّا نصارى)، قَصْرَ اليهود والذين أشركوا على أنَّهم أشدُّ الناس عداوةً للمؤمنين، وقصر من كان على النصرانية، الصافية من أيِّ شرك، على أنَّهم أقرب الناس مودةً للمؤمنين. (١).

٢- قوله تعالى: (أرأيتَ من اتَّخذ إلهَهُ هَوَا ه أفأنتَ تكونُ عليه وكيلاً (الفرقان ٤٣).

التقديم في هذه الآية الكريمة يكشف عن حقيقة خفيَّة في أغوار النفس الإنسانيَّة؛ فقد بيَّن تقديم المفعول الثاني (إلهه) على الأول (هواه) أنَّك، إن



بحثت عن سبب اتِّخاذ أيِّ إله من دون الله، ستجد سبب ذلك سيطرة الهوى على النفس البشرية فحسب.

ونخلص إلى القول: إنَّ تقديم المفعول أحياناً يكون لإفادة التخصيص؛ إذ ينقل الحدث من معنى عام مطلق إلى معنى خاص مقيَّد. فإمَّا أنْ يُخصِّص الفاعل المذكور بالفعل، إذا صُدِّرت الجملة بـ (إنَّما).

وإما أن يُخصِّص وقوعَ الفعل على المفعول المذكور فحسب.

وإما أن يُخصِّص المفعولَ الثاني بالأول.

خامساً - مراعاة نسق الآية:

نقصد بالنسق: حسن التركيب وتلاؤم كلماته، وترتيبها ضمن الآية الواحدة بما يناسب وضوح المعنى مع متانة العبارة.

وقد يُقدَّم المفعول على الفاعل، إذا كان في الفاعل تعدُّدٌ، مراعاةً لنسق الآية. وقد أفدنا ذلك من الإمام أبي السعود، الذي عبرَّ عنه بـ"تجاوب أطراف الكلام" أثناء تفسيره لقوله تعالى (وإذا حضرَ القسمةَ أولو القُربى واليتامى والمساكينُ فارْزُقُوهم منه ...) (النساء ٨) يقول:" ..وإنَّما قُدِّمت القسمة مع كونها مفعولاً به؛ لأنَّها المبحوث عنها، ولأنَّ في الفاعل تعدداً فلو رُوعي الترتيب يفوت تجاوب أطراف الكلام"(١).

ويدخل في هذا الباب تقديم المفعول في قوله تعالى: " إن يمَسَّكم قَرْحٌ فقد مسَّ القومَ قرحٌ مِثله...) (آل عمران ١٤٠).

وقد ذكرنا قبلُ أنَّ تقديم المفعول (القوم) في هذه الآية إنما جاء لأنَّه الأهمّ بياناً، ويمكن أن يكون تقديمه أيضاً لمراعاة نسق الآية ؛ إذْ لو قيل:" فقد مسَّ قرحٌ مثلُه القومَ" لَذهب تلاؤم مفردات الآية، وغدا التركيب غير مترابط النَّسج، فضلاً عن كونه أخَّر عمود الخبر عن المتلقي.

ونخلص من هذا كلّه إلى أنَّ مراعاة نسقِ الآية غاية معنوية ولفظية في آن معاً؛ فهي تفيد وضوح الفكرة لدى المتلقي، كما تعطي التركيب متانة وقوة.

سادساً - مراعاة نظم الآيات:

من تقانات أسلوب البيان العالي تلك التّقانة البيانيَّة الموسيقية المّطردة، ولا سيَّما في الآيات التي تدور حول موضوع واحد، حيث تأتي هذه التقانة لغرض معنوي وموسيقي في آن معاً.

ونقصد بالمعنويّ: إفادة غاية بيانية عالية المستوى، إذ المحافظة على إيقاع الآيات تُشْعِر القارئ بأنَّ الآيات ما تزال تدور حول عمود الكلام نفسه.

ونقصد بالموسيقيّ: موسيقا نَظْم الآيات، المُشكَّلة من تكرار وحدات دلالية تتقابل مع ما قبلها في الوزن والإيقاع.

ولهذه التّقانة وسائل عديدة، منها تقديم المفعول. مثال ذلك قوله تعالى: (وآيةٌ لهم الليلُ نسلخُ منه النهارَ فإذا هم مظلمون. والشَّمسُ تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيزالعليم. والقمرَ قدَّرناه منازلَ حتى عادَ كالعرجون

القديم) (يس ٣٧-٣٩).

فتقديم المفعول في قوله تعالى: (والقمرَ قدَّرناه منازل..) من باب مراعاة نظم الآيات؛ إذ جاء أولاً (اسم + فعل) (الليل نسلخُ منه النهار) ثم كان، كذلك، (الشمس تجري)، فاقتضى حسن النظم أن يُقال: (والقمرَ قدَّرناه) ليكون الجميع على نسق واحد في النظم، ولبيان أنَّ جميع هذه الأمور تندرج تحت موضوع واحد ؛ وهو ذكر آيات الله في الآفاق (١).

ومثل ذلك قوله تعالى: (فأما اليتيمَ فلا تقهرْ. وأمَّا السائلَ فلا تنهرْ) (الضحى ٩-١٠)، وقوله تعالى: (ياأيُّها المدثر. قم فأنذر، وربَّك فكبرٍّ. وثيابَك فطهِّر. والرُّجزَ فاهجرْ) (المدثر٥-١)، فتقديم المفعول في هذه الآيات للمحافظة على إيقاع الآيات ذات الموضوع الواحد.

سابعاً - مراعاة فواصل الآيات:

الفاصلة: كلمة تقع في آخر الآية، كقافية الشعر وقرينة السجع، لكنَّها تتميَّز عنهما بأنَّها تتَّبع المعنى دائماً، على عكس ما يكون في الشعر والسجع (٢).

والفاصلة قانون مطَّرد في نظم القرآن الكريم، يُحافَظ عليه أحياناً؛ بعدول النظم القرآني إلى تقديم ما حقُّه التأخير، وأحياناً يكون المفعول به؛ إذْ يكون في التأخير إخلال بالتناسب بين الآيات، فيُقدَّم المفعول لمشاكلة فواصل الآيات بشكل عام، ولموافقة آخرها بشكل خاص.

ومن ذلك في آي الذكر الحكيم:

١-قوله تعالى: (فأوجسَ في نفسِهِ خيفةً موسى) (طه ٦٧).

فإنَّه لو أُخِّر (في نفسه) والمفعول (خيفةً) عن الفاعل (موسى) ؛ لَفَات تناسب الفواصل؛ لأنَّ قبل هذه الآية قوله تعالى: (يُخيَّل إليه من سحرهم أنَّها تسعى)،وبعدها قوله تعالى: (إنَّك أنت الأعلى) (١)

٢ - قوله تعالى: (ولقد جاءَ آلَ فرْعونَ النُّذرُ) (القمر ٤١).

عدد آيات سورة القمر خمسٌ وخمسون آية، تنتهي كلُّ فواصلها بحرف الراء، وحفاظاً على ذلك الجرْس الموسيقي المطَّرد في السورة الكريمة، بتكرار الفاصلة المنتهية بحرف الراء قُدِّم المفعول (آلَ فرعون)، وأُخِّر الفاعل (النذُرُ).

٣- قوله تعالى: (فلمَّا جاءَ آلَ لوطٍ المرسلون) (الحجر ٦١).

قُدِّم المفعول (آلَ لوط) على الفاعل (المرسلون) لموافقة فواصل الآيات السابقة واللاحقة المنتهية بحرف النون في سورة الحِجر.

٤-قوله تعالى: (إنَّ للهَ لا يظلمُ النَّاسَ شيئاً ولكنَّ الناسَ أنفسَهم يظلمون) (يونس ٤٤).

وقوله تعالى: (... وما ظلمناهم ولكن كانُوا أنفسَهم يَظْلِمُون) (النحل ١١٨).

تقديم المفعول (أنفسهم) على الفعل (يظلمون) في كلتا الآيتين جاء لغرضين:

الأول: الاهتمام بالمفعول؛ إذ هو مدار الخبر وعموده.

الثاني: مراعاة توافق الفواصل المنتهية بحرف النون في كلتا السورتين الكريمتين (٢)

٥- قوله تعالى: (قُتِلَ الإنسانُ ما أكفرَه. من أيِّ شيءٍ خلقَه. من نطفة خلقَهُ فقدَّره. ثم السبيلَ يسَّره. ثم أماتَهُ فأقبره. ثُمَّ إذا شَاءَ أنشره) (عبس، الآيات ١٧- ٢٢).

تلك الآيات لوحة من روائع الفكر والفن، تتكلم على تاريخ ذلك الإنسان الجهول الكافر المنكر، وهو يَسْبَحُ في محيط نِعمَ الله، الذي لا شطآن له.

والشاهد تقديم المفعول (السبيل) على الفعل (يسَّره)، مع أنَّه يمكن أن يقال: " ثم يسَّر سبيلَه"، وذلك محافظة على الإيقاع المطرد للآيات؛ بتكرار رنَة الفاصلة(٣). ولولم يكن ذلك لافتقدَت تلك اللوحة انسجامها، وما عاد ذلك الحُسن واضحاً في الذهن، وفي الصوت.

٦- قوله تعالى: (خذوه فغُلُّوه. ثُمَّ الجحيمَ صَلُوه. ثُمَّ في سلسلَة ذَرْعُها سَبْعون ذِرَاعاً فاسْلكوه) (الحَاقّة ٣٠ -٣٢).

الآيات حكاية لما يقوله سبحانه وتعالى يوم القيامة لخزنة النَّار لتُعذِّب الكافرين بألوان العذاب المختلفة.

ونلاحظ تقديم المفعول (الجحيم) على الفعل (صلوه) لمراعاة فواصل الآيات، ولا ريب في أنَّ النظم على هذه الصورة أحسنُ منه لو قيل: " خذوه فغلُّوه ثم صَلُّوه الجحيم..."؛ فموسيقا الآيات التي استمرَّت بتوافق الفواصل ارتقت بالمعنى دلالياً إلى أعلى مراتب البيان؛ فالفاصلة في الآيات، وهي فعل أمر تحاكي حروفه الغضب والسخط الإلهي على الكافرين، مع ما يوحيه حرف الواو، وهو حرف مدّ طويل، من بعد زمني لا نهاية له للعذاب، يسهمان في تصوير ذلك الموقف، الذي تشخص من رؤيته الأبصار، ويَشيبُ من هوله الوِلْدان.

وصفوة القول: أنَّ مراعاة الفواصل بتقديم المفعول تزيد من رونق النظم القرآني وجماله؛ إذ تُفيض انسجاماً صوتياً في النظم، ولحناً عذباً في الأذن، بالإضافة إلى دورها البياني؛ فالجرس الموسيقي يُكمِّل المعنى الدلالي تكميلاً فنِّياً.

ثبت المصادر والمراجع (١)

١-ابن الأثير؛ نصر الله بن محمد (ت ٦٣٧هـ): المثال السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ١٩٣٩م "جزءان".

٢- الأصفهاني؛ حسين محمد المعروف بالراغب (ت٥٠٢هـ): المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ.

٣-البوطي، محمد سعيد رمضان: الإسلام والعصر، دار الفكر، دمشق، ط.ثانية، ١٩٩٩م.

هذه مشكلاتهم، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

٤- الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، جدة.

٥- الجندي، درويش: النظم القرآني في كشاف الزمخشري، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٩م.



٦- أبو حيان الأندلسي (ت٧٤٥هـ): التفسير الكبير المسمى بالبحر المحيط، طبعة السعادة القاهرة ١٣٢٨ هـ " ثمانية أجزاء" .

٧- الزركشي، بدر الدين (ت٧٩٤ هـ): البرهان في علوم القرآن تحقيق محمود أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه.١٩٥٨م "أربعة أجزاء" .

٨- الزمخشري، محمود بن عمر (ت٥٣٨هـ): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة، القاهرة،ط.ثانية، ١٩٥٣م.

٩-أبو السعود، محمد بن محمد العمادي(ت ٩٥١هـ): تفسير أبي السعود المسمى إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بلا تاريخ "تسعة أجزاء" .

١٠-سيبويه (ت ١٨٠هـ): الكتاب، المطبعة الأميرية ببولاق، مصر، ١٣١٦هـ"ثلاثة أجزاء" .

١١- السيوطي، جلال الدين (ت ٩١١هـ): الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق.ط. ثالثة ١٩٩٦م "جزءان".: أسباب النزول (في هامش تفسير الجلالين)،دار الهجرة، دمشق، ط، ثانية ١٩٨٧م.

: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ.

١٢-الشريف، عدنان: من علم الفلك القرآني، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ثانية ١٩٩٣م.

١٣-الصديق، حسين: المدخل إلى تاريخ الفكر العربي - الإسلامي، مديرية الكتب والمطبوعات، جامعة حلب.١٩٩١م.

١٤-عتر، نور الدين: في تفسير القرآن الكريم وأسلوبه المعجز، مطبعة الصباح، ط. حادية عشرة، ١٩٩٦م.

١٥-الغلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية، المطبعة العصرية، صيدا، ط.خامسة وثلاثون. ١٩٩٨م "ثلاثة أجزاء" .

١٦-الكفوي، أيوب بن موسى (ت ١٠٩٤هـ): الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية) تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة، دمشق، ط.ثانية ١٩٨٢م " خمسة أجزاء" .

١٧- المطعني، عبد العظيم: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم، مكتبة وهبة القاهر ة، ١٩٩٩م " أربعة أجزاء" .

١٨-نجاتي،محمد عثمان: القرآن وعلم النفس، دار الشروق، القاهرة، ط. سادسة، ١٩٩٧م.

(١) انظر: البحر المحيط: ٤٠٢/١، وأبو السعود: ١/ ١٦٤.

(٢) أبو السعود: ٢/ ٨٩.

(١) أبو السعود: ١٥١/٦.

(٢) (الأنفال ٥٠)، (يونس ١٢)، (إبراهيم ٥٠)، (الحج٣٧)،(الزمر ٨)،

(غافر٥٢)، (الحديد ٢٠).

(١) يُنظر: الكشاف: ٧/٢، أبو السعود: ١١٦/٣.

(٢) البحر المحيط: ٤/ ٨٥.

(١) عبد العظيم المطعني، التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ١٧٢/١.

(٢) أبو السعود: ٥٤/٢.

(٣) انظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣٥٩/١.

(٤) مثلاً: (المائدة ٥٠)، (الأنعام ٤٠-١١٤-١٦٤)،(الأعراف ١٤٠)، (النحل٥٢)،(الزمر ٦٤).

(١) انظر حسين الصديق، المدخل إلى تاريخ الفكر العربي- الإسلامي، ص ٦٦.

(٢) الانتصاف، (في حاشية الكشاف): ٣٥١/٤ (بتصرف يسير).

(١) البحر المحيط: ٧/ ٣٢٥.

(٢) أبو السعود: ٧/ ١٦١.

(٣) كذلك في: (الأنعام ٨٤)، (الإسراء ٢٠)، (العنكبوت٤٠)، (الحديد ١٠)، ٠النبأ ٢٩).

(١) رواه الترمذي.

(٢) أبو السعود:١٤٢/٥.

(١) أنظر: في تفسير القرآن الكريم وأسلوبه المعجز، الدكتور نور الدين عتر، ص٢٦.

(٢) أبو السعود:٤٥/٧.

(١) ضربنا صفحاً عن تفصيل ذلك ؛ لكي لا نقع في التكرار، وقد ذكرناه في الفصل الأول، ص (٢٧-٢٨).

(١) أبو السعود: ١٤٧/٢.

(١) انظر: المثل السائر: ٤١/٢.

(٢) انظر: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن: ٢/ ٩٤٠ - ٩٤٢.

(١) اظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن: ٢٣٤/٣.

(٢) انظر: أبو السعود:١٤٩/٤.

(٣) كذلك قُدّم المفعول لأنَّه الأهم؛ إذ هو من مواطن الإعجاز في ولادة الإنسان، فكيفية خروجه من ذلك الطريق المتناهي في الصغر أمر عظيم، يُفصحُ عن قُدرة الله سبحانه وتعالى.

(١) اعتمدنا إهمال الملحقات (ابن -أبو الـ)، كما اعتمدنا كتابة أسماء الأعلام بالاسم الذي اشتُهرته المؤلف.





أسلوبيّة طالب الرِّفاعي في "ظل الشمس"

بقلم: د. سمر روحي الفيصل
(الإمارات العربية المتحدة)

تمهيد

إذا كان التحليل الأسلوبيّ لأيّة رواية قادراً على توضيح أسلوبيّة رواية محدَّدة، فإن السّؤالين النّقديين اللذين أسعى إلى الإجابة عنهما هنا هما: هل يبقى هذا الأسلوب دون تغيير، أو تبديل، إذا حلّلنا روايتين لروائيّ واحد؟. وهل يقودنا تحليل أسلوب هاتين الروايتين إلى القول بتوافر أسلوبيّة محدَّدة للروائيّ إلى جانب أسلوبيّة الرواية؟. سأحاول في التحليل الأسلوبيّ الآتي لروايتي (ظلّ الشمس) و(رائحة البحر) الإجابة عن هذين السّؤالين النّقديين بغية تحديد أسلوبيّة مؤلفهما الرّوائيّ الكويتي طالب الرِّفاعي.

أولاً- أسلوبيّة ظلّ الشّمس

حرص طالب الرفاعي في روايته الأولى "ظل الشمس"(١) على أن يُقدِّم نموذجاً معدَّلاً من نموذجات أسلوب الهيمنة بأسلوب ماتع، امتزج فيه الواقعيّ بالمتخيَّل، والحكائيّ بالفنّيّ. ويمكنني القول، على سبيل التعريف ببدايات أسلوبيّة الرواية عند طالب الرفاعي، إن التعبير اللّغويّ عن الحكاية هو بؤرة أسلوبيّة الرواية عنده في (ظل الشمس). أو قُل إنّ أسلوبه الروائيّ تجلّى في أثناء تعبيره عن حكاية (حلمي) مدرِّس اللغة العربية المصريّ الذي سافر إلى الكويت ليعمل فيها وهو يحلم بالثراء الذي يُخلِّصه من ضائقته الماليّة، ويفتح

له باب شراء منزل يخصُّه وزوجته وابنه بدلاً من الغرفة التي يسكنها في منزل أسرته، وهرباً من الشجار الدّائم بين أمّه وزوجه (سنيّة). ولكنّ حلمه لا يتحقّق، بل تتردّى أحواله حين يواجه واقع العمل في الكويت، وهو الذي أتاها بصفته عاملاً اشترى (تأشيرة) دخول، ولم يأتها بصفته مدرِّساً.

ينتهي تردّي أحوال (حلمي)، بعد صعوبات حصوله على الإقامة، واستدانته المال من أجلها، وبقائه أشهراً دون عمل، بقبوله العمل عاملاً إدارياً مساعداً لأحد المستثمرين المصريين، ولكن هذا المستثمر يهرب برواتب العمّال بعد أشهر من العمل، فلا يظفر حلمي، ولا غيره من العمّال، بأية نقود. ويقوده سوء طالعه، وغربته الطويلة عن زوجه، وتلاشي حلمه بجمع المال في الكويت، إلى قبوله إعطاء دروس لفتاة لعوب، يصمد في مواجهة إغراءاتها أوّل الأمر، ولكنه ينصاع لها، فيُكْشَف أمره، ويُودع السجن بتهمة الاعتداء والاغتصاب.

قد يكون الإطار العامّ لحكاية (حلمي) مألوفاً في سِيَر حياة الوافدين إلى دول الخليج، ولكنّ طالب الرفاعي لم يكن راغباً في تقديم حكاية مألوفة. ومن ثَمَّ استخدم أسلوباً لغويّاً فنيّاً، خلع بوساطته الحكاية من مألوفيّتها وواقعيّتها الحياتيّة، وزجّ بها في التخييل والواقع الفنيّ. ومن المفيد أن أشير، بإيجاز، إلى عمله في الأسلوب الفنيّ؛ لأفرغ، بعد ذلك، إلى عمله في الأسلوب اللغويّ، وهو هدف التحليل الأسلوبيّ لأسلوبيّة الرواية.

تخلّى طالب الرّفاعي من السّطر الأوّل من روايته (ظل الشمس) عن النّسق الزّمنيّ الصّاعد الذي يُقدِّم الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، دون تقديم أو تأخير في الحوادث. كما تخلّى عن النَّسق الزّمنيّ الهابط الذي يبدأ يعرض الحكاية من نهايتها ثم يرجع إلى بدايتها وذروتها ليوضّح الحوادث التي قادت إلى نهايتها.

١- الأسلوب الفنّيّ

تخلّى طالب الرّفاعي من السّطر الأوّل من روايته (ظل الشمس) عن النّسق الزّمنيّ الصّاعد الذي يُقدِّم الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، دون تقديم أو تأخير في الحوادث. كما تخلّى عن النَّسق الزّمنيّ الهابط الذي يبدأ يعرض الحكاية من نهايتها ثم يرجع إلى بدايتها وذروتها ليوضّح الحوادث التي قادت إلى نهايتها. لقد تخلّى طالب الرفاعي في (ظل الشمس) عن النسقين الزمنيين الصّاعد الهابط، وراح يستعمل النسق الزمنيّ المتداخل، وهو أكثر الأنساق الزمنيّة تعقيداً وصعوبة. فبدأ روايته بحلمي وهو مسافر في الطائرة إلى الكويت. ولكنّ هذه البداية هي الحاضر الروائيّ وليست بداية الحكاية؛ لأن هناك تاريخاً في سيرة حلمي قاد إلى هذا الحاضر الروائيّ. والمألوف في هذه الحال الروائيّة أن يرجع الروائيّ من هذا الحاضر إلى بداية الحكاية ليُعلّل الحاضر فنيّاً. ولكنّ طالب الرفاعي لم يلجأ إلى هذه الحال الروائيّة المألوفة،

بـل لجـأ، بـوسـاطـة النـسـق الـزّمـنـيّ المتـداخـل، إلـى أسـلـوب الاسـتـرجـاع المتداخِل بالحاضر. وزاد هذا الأسلوبَ تعقيداً باصطناعه مبدأ اللوحات بدلاً من مبدأ السَّرْد المتصل. فقد رجع، بعد حاضر وجود حلمي على متن الطائرة، إلى الليلة السّابقة على ركوبه الطائرة؛ ليُقدِّم لوحة وداعه زوجه (سنية)، ثم لوحة بداية زواجه منها وخلافاتها مع أمّه، وبين اللوحتين زمن روائيّ طويل، هو أربع سنوات ونصف السّنة. أي أن طالب الرفاعي لم يرجع من حاضر وجود حلمي على الطائرة إلى اللوحة الخاصّة ببداية زواجه، وهي اللوحة التي تمثِّل بداية الحكاية الروائيّة، ولكنه رجع أولاً إلى لوحة تمثّل الزّمن القريب من الحاضر الروائيّ، ثم غادرها إلى اللوحة التي تُمثّل بداية الحكاية، في نـوع من القفز الزّمـنـيّ الاسترجاعيّ الذي يُخلخل اتصال حلقات السرد، تبعاً لرجوعه إلى زمـن مـاض بعيد. وسيلاحظ المتلقي أن الـروائـيّ رجع ثانيةً إلى حاضر وجـود حلمي على متن الطائرة، انطلاقاً من لوحة بداية الحكاية، في نوع آخرَ من القفز الزمني من بداية الحكاية إلى حاضر الرواية، ومدّة هذا القفز، كما سبق القول، أربع سنوات ونصف السنة.

لو دقّقنا في الحاضر الروائيّ بعد عودة السّارد إليه لما اختلف الأمر، إذ إن حلمي أضـاف إلـى الحاضر الـذي عرضه في بداية الرواية استعداد الطائرة للإقلاع، وجلوسه إلى جِوار (عوض) صديقه وابن جاره، وإلى جِوار رجلٍ آخرَ ناداه باسمه دون أن تكونَ بينهما معرفة سابقة. ثم ترك هذا الحاضر، كما فعل أوّل مرّة، إلى

> إن استعمال أسماء الشخصيات قبل ظهورها في الحوادث الروائيّة لا يخرج، من الناحية الفنيّة، عن التنبُّؤ الروائيّ الذي يُعلَّل بالاستشراف، أو الاستباق، وهو تقنية زمنيّة تُخبر صراحةً أو ضمناً عن حوادث وأقوال وأعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق

لوحة مجملة لسنوات زواجه السابقة، وهي سنوات لم يشعر فيها بالسعادة. ثم فعل الشيء نفسه، فترك اللوحة المجملة، ورجـع مـن جديـد إلـى حاضـر الطائرة. وهكذا كان تقدّمه في حاضر الرواية مقترناً باسترجاع طـرف مـن ماضي (حلمي) البعيد أو القريب، دون ترتيب، بل بتداخل سرديٍّ يحفز ذاكرة المتلقي إلى اليقظة؛ لتتمكن من الإلمام بالحوادث ووعيها، بغية ترتيبها والفوز بمتعتها الفنيّة وهو يطالع آخر خيوط حوادث الحكاية الروائيّة حين يُقاد حلمي إلى السجن خمسة عشر عاماً.

٢- الأسلوب اللُّغويّ

سبق القول، في بداية التحليل، إن طالب الرفاعي قدّم نموذجاً معدَّلاً من نموذجات أسلوب الهيمنة. ويمكنني القول هنا إن مرادي بالنموذج المعدَّل هو توافر أساليب أخرى داخل الأسلوب المهيمن الواحد المسيطر، بحيث أصبح الأسلوب اللغويّ لرواية (ظل الشمس) أقلَّ تفرُّداً، وأكثر إيهاماً بالتعدّديّة الأسلوبيّة، وأشدّ اتحاداً بالأسلوب الفنيّ. ومن المفيد توضيح ذلك؛ لأنه

دليل على التفرُّد الأسلوبيّ لطالب الرفاعي في هذه الرواية، فضلاً عن أنه نموذج آخر جديد يُرسِّخ فرضيّتي النقديّة القائلة إن أسلوب الهيمنة ليس أسلوباً واحداً في الرواية العربية، بل هو أسلوب يتصف بالتعدُّد والتنوُّع والغنى اللغويّ.

ذلك أن رواية (ظل الشمس) بُنيت انطلاقاً من شخصية (حلمي) المحوريّة التي تُقدِّم للمتلقي حكاية سفرها إلى الكويت للعمل فيها. وهذا يعني، على المستوى الفنيّ، أن الحكاية مسرودة من وجهة نظر (حلمي)؛ لأن السارد ممثَّل، حلَّ في شخصية حلمي، فأصبحت الشخصية سارداً ممثَّلاً مقيَّداً، لا يعرف غير ما تعرفه الشخصية، وما تراه، وما تشعر به. ويعني أيضاً، على المستوى الأسلوبيّ، أننا أمام أسلوب واحد، هو أسلوب حلمي السارد لحكاية سفره إلى الكويت. وقد لاحظنا، في أثناء الحديث عن الأسلوب الفنيّ، أن السارد انطلق من حاضر وجوده على متن الطائرة إلى ماضٍ قريب من هذا الحاضر، أو بعيد عنه؛ ليسترجع لوحات تحيط بجوانبَ حياته الماضية، وهو يتقدَّم في الحاضر ليعرض واقع عمله في الكويت. وقد واكب الأسلوبُ اللغويُّ الحاضرَ والاسترجاعَ معاً؛ لأنه المسؤول عن التعبير عنهما. فإذا حلَّلنا هذا الأسلوب لاحظنا أن مستواه اللغوي استند، في الغالب الأعمّ، إلى المفردات ذات المعاني الحقيقيّة. ولهذا السبب جاءت حكاية (حلمي) واضحة لا أثر فيها للغموض، فصيحة لا تشوبها شائبة لولا الهنات التي وفدت إليها من الأغلاط المطبعيّة والأغلاط اللغويّة الشائعة:

فمن الأغلاط المطبعيّة كتابة: (إضطراب) (٢) بهمزة قطع بدلاً من همزة الوصل، وعدم حذف ألف (ما) الاستفهامية بعد دخول حرف الجر عليها (فيما تفكر؟) (٣) بدلاً من (فيم تفكّر؟). ومثل ذلك: تخرّجت من الجامعة (٤)، ما أن (٥)... (٦).

ومن الأغلاط الشّائعة: تربينا سوياً (٧) بدلاً من (معاً)، وأعود لقريتي (٨) بدلا من (أعود إلى قريتي)، ومديوناً (٩) بدلاً من (مديناً)، وأحتار (١٠) بدلاً من (أحار)، وبمثابة الموافقة (١١) بدلاً من (من قبيل الموافقة)، وخُيِّل لي (١٢) بدلاً من (إليَّ)، وتعوَّدتُ على الاستدانة (١٣) بدلاً من (تعوَّدتُ الاستدانة)، وأثناء الكلام (١٤) بدلاً من (في أثناء الكلام)... (١٥). يُضاف إلى ذلك استعمال بعض الكلمات العاميّة، من نحو: بلاش (١٦)، كلام فاضي (١٧)، هدمة (١٨)، بدلة (١٩)، تسكيرها (٢٠)، يا ضلالي (٢١)، تمرمط (٢٢)، يبرطم(٢٣)، أو المترجمة حرفياً، من نحو: بابيات (٢٤)، أو استعمال النُّطق العاميّ لبعض الجموع، من نحو: الحوائط (٢٥)، عوائل (٢٦)...

بيد أن الاستعمالات السابقة للمفردات والأغلاط لم تكن كثيرة بحيث تطغى على الاستعمال الفصيح الذي نهض بمفردات الحكاية، وجَعَلها واضحة محدَّدةً. قُلْ مثلَ ذلك بالنسبة إلى التراكيب. فهي فصيحة، تتقيَّد بسنن العربية في بناء الجملة، مباشرة لا اهتمام كبيراً فيها بالمجاز. بل إن التراكيب المجازيّة القليلة المتفرِّقة في النصّ زادت المعاني عمقاً وإيحاءً،



وخصوصاً التراكيب الاستعاريّة التي أفصحت عن إفادة أسلوب طالب الرفاعي من التراث البلاغي العربي، سواء أكانت هذه التراكيب الاستعاريّة غير مألوفة من نحو قوله: ابتعدت تخطو بزعلها (٢٧)، لطخ الانزعاج وجهها (٢٨)، يسجنني ضيق المقعد (٢٩)، تفتح عليَّ لسانها وشكواها وبكاءها (٣٠)، ركبتني فكرة المجيء (٣١)، أم كانت شبه مألوفة من نحو قوله: يحفر الحزن وجهه (٣٢)، أشعلني سؤاله (٣٣)، صفعني بنظرته(٣٤)، لفَّها الكدر والهم(٣٥)، جنّن الخبر نظرتها (٣٦)، خطفت الدهشة وجهها (٣٧)، نشبت نظرتها في عينيّ (٣٨)، يطل العوز من عيونهم (٣٩)، هاضت بي غربتي (٤٠). ولا عبرة، في هذا السياق الواضح الدقيق في دلالاته، الموحي بتراكيبه الاستعاريّة، بذلك العدد الضئيل من الأغلاط المطبعيّة (٤١)، أو بالاستعمال النادر للأمثال الشعبيّة (٤٢)، فهذه الاستعمالات القليلة لا توحي بأيّة سمة أسلوبيّة.

غير أن هناك شيئاً لافتاً للنظر في التراكيب، يُجسِّد المزج بين الأسلوبين اللغويّ والفنّيّ، هو لجوء الروائيّ إلى ابتداع شخصيّة لا علاقة لها بحكاية (حلمي) السابقة على ركوبه الطائرة المسافرة إلى الكويت، ولكنها تبدأ تلتصق به في الطائرة لتصبح جزءاً من حكايته اللاحقة في الكويت. إذ تجلس هذه الشخصية إلى جانبه في الطائرة، وترافقه في رحلته التعسة إلى الكويت، وتبقى معه إلى آخر سطر في الرواية. وليس اللافت للنظر هو ابتداع هذه الشخصية، بل اللافت للنظر هو مَنْحُها اسمَ الروائي طالب الرفاعي، وقراءتُها في الطائرة مجموعته القصصية (أبو عجاج طال عمرك)، وكتابتُها على ورقة صغيرة عزمها على تأليف رواية هي الرواية التي يقرؤها المتلقي بعنوان (ظل الشمس)، وتقديمها المساعدة لحلمي في عمله، ونصيحتُها له، عندما تتأزّم أموره، بالعودة إلى مصر، وتَبرُّعُها له دون مقابلٍ ببطاقة طائرة تُعيده إلى مصر، وانتقالها من شخصية مهندس يملك شركة مقاولات باسم المجموعة القصصية (شركة أبو عجاج)، إلى كاتب في مخفر الشّرطة، فسائق للسيارة التي قادت حلمي إلى السجن.

وإذا كان اختيار اسم الشخصية (طالب الرفاعي)، وشركتها (شركة أبو عجاج)، وجُمَلها الحواريّة مع حلمي، عملاً لغوياً صرْفاً، فإن نَقْلَها من الواقع الحقيقيّ إلى الواقع الفنيّ عملٌ فنيٌّ صرفٌ، ولكنه عمل يجاوز التخييل المألوف الذي عهدناه حين ينقل الروائيّ الأسماء الحقيقية للمدن والأحياء والأحداث والشخصيات التاريخية من الواقع إلى الرواية. فنحن هنا في مواجهة تخييل جديد، هو التخييل اللامعقول الذي يجعل مؤلف الرواية شخصيّة روائية، ويذكر عملاً قصصياً مطبوعاً له (أبو عجاج طال عمرك)(٤٣)، وآخر قيْد التأليف، هو رواية (ظل الشمس). وهذا التخييل اللامعقول لا يتمتّع في الرواية بالثبات، بل يتمتع بسمة التنبُّؤ. فالشخصيات التي اقترحتها الشخصيّة لروايتها المفترضة (ظل الشمس)، هي: حلمي، نعمة، المهندس رجائي، منال(٤٤)، وهي شخصيات ينتمي بعضها إلى ماضي الحكاية



الروائية ولا علاقة له بحاضرها ومستقبلها (نعمة)، وينتمي بعضها الآخر إلى مستقبل الحكاية ولا علاقة له بماضيها وحاضرها (رجائي، منال)، وتبقى شخصية (حلمي) وحدَها ممتدة من ماضي الحكاية إلى حاضرها، وأساسيّة في مستقبلها. والمهمّ في هذه الشخصيات التنبُّؤ بوجودها في مستقبل الحكاية الروائية. إذ إن الحوادث اللاحقة على ركوب الطائرة تكشف عن أن المهندس رجائي هو الذي هرب بأموال العمّال الذين يعملون لديه، وكان ذلك سبباً في التردّي الأخير لحلمي. وتكشف الحوادث نفسها عن أن (منال) هي الطالبة التي أغرت (حلمي)، وقاده الانصياع لإغرائها إلى اتهامه باغتصابها والحكم عليه بالسجن خمسة عشر عاماً.

إن استعمال أسماء الشخصيات قبل ظهورها في الحوادث الروائيّة لا يخرج، من الناحية الفنيّة، عن التنبُّؤ الروائيّ الذي يُعلَّل بالاستشراف، أو الاستباق، وهو تقنية زمنيّة تُخبر صراحةً أو ضمناً عن حوادث وأقوال وأعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق (٤٥). والاستعمال نفسه، من الناحية اللغوية الدّلاليّة، اختيارٌ لمفردات وتراكيب لغوية غادرت الوضوح والمباشرة، ودخلت اللامعقول؛ لتُحقّق موازاة بين صوتين: صوت الشخصية المصرية الحالمة بالكويت ذات الاسم المعبِّر عن هذا الحلم (حلمي)، وصوت الشخصية الكويتية العارفة بالكويت ذات الاسم المستمد من الواقع الحقيقي للكويت، الدّالّ على المستوى التخييلي للرواية على الضمير الروائي. فطالب الرفاعي، الضمير الروائي، يعرف حافز حلمي إلى القدوم إلى الكويت، ويعرف علاقته بمنال، وهي العلاقة التي لا يعرفها غير حلمي ومنال. ولهذا السبب رحَّب به في الطائرة في هيئة العارف وأسلوبه: (صافحني كما لو كان يعرفني. لا أذكر. ربما ضغط يدي بحرارة) (٤٦)، وأهدى إليه مجموعته القصصية، وقدَّم له بطاقته وأرقام هواتفه في البيت والعمل، قائلاً له: (سأكون سعيداً بسماع صوتك) (٤٧). ولم يكتف بذلك، بل يسّر له عقبة موافقة شركة (أبو عجاج للتجارة العامة والمقاولات) على إصدار البطاقة المدنيّة. وحين هرب المهندس رجائي برواتب العمّال عرض عليه بطاقة طائرة ليعود إلى مصر. أي أن الضمير الروائيّ الكويتيّ رحَّب بحلمي؛ لأنه يعرف معاناة المصريين الاقتصاديّة، ويسَّر له سُبُل العمل، ولكنه حين أخطأ كان القلم الذي سجَّل عقوبته. وهناك موازاة أخرى ذات طبيعة لغويّة، هي الجملة التي قالها أبو حلمي: (لن تجني شيئاً من الكويت)، وهي جملة ردَّدها حلمي في الرواية غير مرّة في نوع من الضمير المصريّ الذي يدرك صعوبات الاغتراب، ولكنّ تكرارها رسَّخ شكلاً آخر من الاستباق الزمنيّ الذي تحقّق لاحقاً في خواتيم الرواية.

أخلص من ذلك كلِّه إلى أن أسلوب (ظل الشمس) ينمُّ على أن أسلوبيّة طالب الرفاعي في هذه الرواية تتسم بالحرص على المفردات والتراكيب الحقيقيّة التي تصوغ حكاية، بحيث تبدو صلة الأدبيّ باللغويّ فيها متوازنة، لا يطغى طرف منها على آخر. وإذا

اكتفيتُ بالأسلوب اللغويّ وحدَه قلتُ إن أسلوبيّة طالب الرفاعي في (ظل الشمس) تمتاز، فضلاً عمّا سبقت الإشارة إليه، باستعمال تراكيب مجازيّة تُضفي عمقاً على المعاني، وتوظيف تركيب واحد وتكراره للإيحاء بالمصير الروائي، ومَزْج الحقيقيّ بالروائيّ لإضفاء اللامعقوليّة على الخطاب الروائيّ.

ثانياً- أسلوبيّة رائحة البحر

يلاحظ المحلِّل الأسلوبيّ، دون عناء، اختلاف رواية (رائحة البحر) (٤٨) عن رواية (ظل الشمس). ولكنّ هذا الاختلاف لا يصل إلى حدود التباين الأسلوبيّ بين الروايتين، ولا التفرُّد الأسلوبيّ لكلٍ منهما؛ لأن هناك سمات أسلوبيّة مؤتلفة، لاحظناها في (ظل الشمس)، ويمكن أن نلاحظها، هي نفسها، في (رائحة البحر). فقد استمرَّ الأسلوب الفنيّ في الابتعاد عن النسقين الزمنيين الصّاعد والهابط، والتشبُّث بالنسق الزمني المتداخل. بل إن هذا النسق الزمني المتداخل اتضح في (رائحة البحر)، وشكَّل الهيكل الأساسيّ للبناء الفنيّ في فصول الرواية الثلاثة. كما استمرَّ الأسلوب اللغويّ في الروايتين في اعتماد أسلوب الهيمنة، واستعمال المفردات الحقيقيّة، وعدم الإكثار من التراكيب المجازيّة. وعلى الرغم من ذلك كلّه فإن أسلوب رواية (رائحة البحر) لم يبق على الهيئة التي لاحظناها في (ظل الشمس)، بل راح يُوهم المتلقي بالتعدُّديّة الأسلوبيّة، ويستند إلى اللوازم اللغويّة الإيقاعيّة، ويُفكِّك الحكاية الروائيّة تفكيكاً لغويّاً. ولسوف أعمد إلى تحليل البناء والأسلوب في (رائحة البحر)؛ لأوضِّح الاختلاف والائتلاف والتفرُّد في آنٍ معاً.

١- البناء الفنّيّ

رائحة البحر رواية ماتعة، تشدُّ المتلقي إليها كلّما أوغل في القراءة، وتزيد جاذبيّتها حين ينتهي الفصل الأوّل الخاصّ بحمد، ويبدأ الفصل الثاني الخاصّ بسارة، وترتفع نسبة توتّرها الدّراميّ حين يرجع الفصل الثالث إلى حمد، ويبقى هذا الفصل محافظاً على توتّره إلى الصفحة الأخيرة من الرواية. ولا أشك في أن المتعة الروائيّة نابعة من البناء الفنيّ لهذه الرواية ومن أسلوب التعبير عن هذا البناء. وهذا الاتحاد بين البناء الفني وأسلوب التعبير هو الدليل على أن اللعبة الفنية الماتعة في هذه الرواية انطلقت من بناء واحد لم يتغيّر ولم يتبدَّل طَوَال الرواية، ومن أسلوب تعبير واحد عن هذا البناء لم يتغيّر طَوَال الفصول الثلاثة. أما ظاهر الرواية الماتع فيوهم المتلقي باختلاف الفصلين الخاصّين بحمد (الأول والثالث) عن الفصل الخاصّ بسارة (الثاني)، وينتج عن وهم الاختلاف اعتقاد المتلقي بأنه أمام تعدُّديّة أسلوبية، نجح طالب الرفاعي في توفيرها في روايته، واستطاع بوساطتها شدَّ المتلقي إلى النصّ، وحفزه إلى متابعة قراءته حتى السطر الأخير من الرواية.

ذلك أن الفصل الأوّل من الرواية نهض استناداً إلى ثبات المكان والحاضر،

وحريّة المخيِّلة في الاسترجاع. فالمتلقي ابتداءً من السطر الأول من الفصل الأول يعرف أن حمداً يناجي نفسه وهو جالس في منزله بعد ذهاب سارة وبقاء نوال. وسرعان ما يكشف هذا السارد الممثّل بشخصية (حمد) أن سارة ستلد الليلة، وأنها تركته في الساعة الثالثة عصراً، وأن الساعة الآن (في بداية السرد) هي السادسة والنصف (٥٠)، وأنها حظرت عليه القدوم معها إلى المستشفى، ومنعته من أن يلحق بها إليها. وقد ختم السارد هذه المعارف الروائيّة بجملة أساسيّة ذات شأن في الحكاية الروائيّة، هي: (ستلدين طفلاً مني ليسجَّل باسم رجل آخر) (٥١). أما الصفحات التالية من الفصل الأول، وهي صفحات كثيرة جداً (مائة وستون صفحة تقريباً)، فتتكفّل بتقديم الحكاية الروائية التي قادت إلى هذا الحاضر الروائيّ. بيد أن حمداً السارد الممثّل لم يلجأ إلى النسق الزمني الهابط ليُقدِّم ماضي الحكاية الذي سبق جلوس (حمد) في المنزل وذهاب سارة إلى المستشفى للولادة فيها، بل لجأ إلى النسق الزمني المتداخل ليعرض حوادث الحكاية دون ترتيب. ومن ثَمَّ تراه يعرض طرفاً من الحاضر، ثم يتركه ليسترجع طرفاً من الحكاية، ويستمرّ على هذا النحو، بحيث يتوالى الحاضر فاسترجاع طرف من الحكاية، فعودة إلى الحاضر، وهكذا... وقد جسَّد طالب الرفاعي هذا التوالي من الحاضر إلى الاسترجاع، ومن الاسترجاع إلى الحاضر، استناداً إلى المعيارين البنائيين الآتيين:

المعيار الأوّل: ثبات السارد (حمد) في المنزل في حاضر الرواية، واعتماده لازمة لغويّة زمنيّة، هي الساعة، معياراً للتقدُّم في هذا الحاضر، ابتداءً من مغادرة سارة المنزل في الساعة السادسة والنصف، وانتهاءً بالساعة الحادية عشرة والنصف (٥٢). أي أن حاضر الرواية طوال الفصل الأوّل هو خمس ساعات، في حين غطى الاسترجاع زمناً جاوز ثلاث سنوات (٥٣). وهذا التباين بين زمن الحاضر وزمن سرد الحكاية، يعني، على المستوى البنائيّ، استعمال نسقين زمنيين في السرد، هما النسق الزمني الصاعد الذي اعتمده السارد الممثّل (حمد) وهو جالس في منزله يراقب الساعة، ويجعل تقدُّمها دلالة على تقدُّم الحاضر. فالسارد ينظر إلى الساعة، وينصّ على توالي الزمن: (السابعة إلا خمس دقائق (٥٤)، السابعة (٥٥)، السابعة وعشر دقائق (٥٦)، السابعة وخمس وعشرون دقيقة (٥٧)...). وكأنّ تقدُّم الساعة هو تقدُّم السرد في الحاضر باتجاه نهاية الحكاية. أما النسق الثاني فهو النسق الزمني المتداخل، وهو النسق الذي اعتمده السارد (حمد) في الاسترجاع، وترك لمخيِّلته فرص الانتقاء والتداخل بين حوادث الحكاية التي يسترجعها، دون ترتيب زمني لوقوعها في الماضي، ودون تقيُّدٍ بسرد كل حدث من حوادث الحكاية سرداً متصلاً كاملاً، بل تقطيع الحدث وتقديمه في أمكنة متباينة من السرد. واللجوءُ إلى النسق المتداخل دليل على أن طالب الرفاعي اعتمد حريّة المخيِّلة بدلاً من تقييدها بالترتيب الزمني، على الرغم من أنه لجأ إلى إيهام المتلقي باستعماله فعل



التذكُّر ومشتقاته في أثناء استرجاع ماضي الحكاية.

أما المعيار البنائيّ الثاني فهو الالتزام بعرض الحكاية من وجهة نظر السارد الممثّل (حمد) وحَده. والسردُ، ضمن هذا المعيار البنائيّ، خاصٌّ بحمد. فهو يعرض بضمير المتكلم ما يعرفه عن نفسه وعمّا فعله في الحكاية، كما يعرض ما فعلته سارة أمامه، ولا يجاوز ذلك إلى شيء آخر. وميزة هذا المعيار قدرته على الإيحاء بتفرُّد (حمد) في معرفة الحكاية، وتعبيره عنها بحسب رؤيته الداخليّة لها.

تحكَّم المعياران البنائيّان السّابقان ببناء الفصل الأول من (رائحة البحر)، ولكنّ المتلقي يكتشف، حين ينتقل إلى الفصل الثاني الخاصّ بسارة، أن طالب الرفاعي استعمل في هذا الفصل المعيارين البنائيين السابقين نفسيهما دون تغيير. ونتج عن عدم تغييره المعيارين البنائيين أمران فنّيّان، هما:

أ- إن الفصل الثاني الخاصّ بسارة قدَّمته سارة نفسها بضمير المتكلّم، وعرضت فيه الحكاية الروائيّة نفسها من وجهة نظرها، تبعاً للجوانب التي تعرفها منها. وأتاح هذا الأمر للمتلقي معرفة وجهة نظرٍ أخرى في الحكاية الروائية، فضلاً عن امتلاكه معارف روائية كانت سارة تعرفها وحدَها، وخاصة المعارف المتعلّقة بأبيها وأختها وجدّتها وزوجها أبي عبد اللطيف. وهذا ما سمح للبناء الروائي بأن يصبح (بوليفونيّاً)، لكل من حمد وسارة صوته الخاص في الحكاية المقدَّمة في الرواية.

ب- قدَّم تكرار البناء الروائي في الفصل الخاصّ بسارة شيئاً فنياً آخر لافتاً للنظر، هو حاضر المخاض والولادة. ذلك أن الاسترجاع في هذا الفصل تكفَّل بتقديم الجانب الآخر من الحكاية الروائية، في حين قدَّم حاضر هذا الفصل مخاض سارة الذي أفضى إلى ولادتها. وقد تميَّز هذا الحاضر بالجِدَّة والتَّفرُّد. إذ قدَّمتْ سارة سرداً تفصيلياً لمخاضها، عرضتْ فيه مراحل المخاض وآلامه ومخاوفه، واقتراب الوَضْع ومُصَاحباته والتَّغيُّرات الجسديّة المرافقة له، ثم طبيعة الولادة ودقائقها وعلاقات سارة الولود باستعداد جسدها لإخراج الوليد، وانعكاس ذلك على موقفها من الممرضات والطبيب في أثناء ذلك كلّه. وهذا السرد التفصيليّ للولادة دقيق ماتع، لا يُقدِّمه غيرُ مبدع، درس هذه العملية الفيزيولوجيّة الطّبيعيّة، ولاحظ علاقتها بالموقف النفسي والجسدي للمرأة الولود. بل إن هذا السرد جديد لم تُقدِّمه امرأةٌ روائيةٌ، ولم يخض غمارَه روائيٌّ ذَكَرٌ، ومن ثَمَّ تفرَّد أسلوب هذا الفصل بتقديم سرد جديد لا تُحيط به غير صفة (الإبداع)، ولا تكفي في الحديث عن صناعته (الجرأة) ولا (المعرفة) بمراحل الولادة وعاداتها.

لا أشكُّ في أن الفصل الثالث من الرواية، وهو الفصل الذي رجع ثانية إلى حمد، استند إلى البناء السابق نفسه (الحاضر- الاسترجاع)، ولكنه فصل قصير ذو مهمّة محدَّدة، هي تقديم نهاية روائيّة لقضية إشكاليّة في المجتمع العربيّ. فالطفل الذي وضعته



سارة أخيراً ابن حمد وليس ابن أبي عبد اللطيف؛ لأن سارة انتقمت من إجبارها على الزواج من أبي عبد اللطيف الرجل الغني العجوز بالاستمرار في علاقتها بحبيبها حمد. إذ إن أبا عبد اللطيف هدَّد أبا سارة بزجِّه في السجن لعدم قدرته الماليّة على سداد (الشيك) الذي كتبه له بعد خسارته في أسهم (سوق المناخ)، كما سطا على شركته كلّها، وأبقاه فقيراً مهدَّداً بالسجن. ثم إن أبا عبد اللطيف طلب من أبي سارة أن يزوّجه سارة، فإذا وافق على ذلك أعاد له كلَّ سنة ثلث أسهمه في شركته، وأهمل (الشيك) الذي كتبه أبو سارة (دون رصيد). الزواج، في هذه الحال، صفقة روائيّة ترجمت صفقات مماثلة في الواقع، وطرحت مضموناً انتقادياً. بيد أن هذه الصفقة من منظور البناء الروائي فرضيّة إشكاليّة يصعب طرحها؛ لأن حلّها واجب روائي ولكنه حلٌ غير مقبول في محيط المتلقين العرب وعاداتهم وتقاليدهم. ذلك أن الصفقة دفعت سارة إلى مراعاة حقوق قلبها بعد أدائها حقوق البنوّة. إذ أنقذت أباها من السجن، وأصبحت حرّة في أن تنقذ قلبها من سجن أبي عبد اللطيف. ومن ثَمَّ استمرّت في علاقتها بحمد، ونتج عن هذه العلاقة طفل يجب أن يُنسب إلى أبي عبد اللطيف؛ لأنه أبوه رسميّاً. ولم يستطع حمد قبول هذا الأمر، ولا إعلانه، فما الحلُّ الروائيُّ؟. الحلُّ الذي قدَّمه طالب الرفاعي هو إقدام (حمد) على قتل أبي سارة وزوجها في المستشفى، وأنهى هذا الحلَّ بإسراع (نوال) التي أحسن إليها حمد وآواها إلى إعلان مسؤوليتها عن هذا القتل وفاءً لما قدَّمه حمد وسارة لها. صحيح أن هذا الحلَّ الذي قدَّمه طالب الرفاعي لا يحلُّ الإشكاليّة، وإنْ علَّله السارد بطرح (نوال) من بداية الرواية، وتخبئتها ذخراً للنهاية. وصحيح أيضاً أن (جرأة) طالب الرفاعي تكمن في مغامرته بطرح الإشكالية، ولا أهمية بعد ذلك للحلِ الذي قدَّمه لها، ولكنَّ الصحيح أيضاً أن البناء الروائي لرائحة البحر قدَّم مضموناً ماتعاً بوساطة بناء فنيٍّ راقٍ.

٢- الأسلوب الرِّوائيّ

حلَّل جي بي ثورن فقرة من رواية (السيِّدة في البحيرة) لريموند تشاندلر(٥٨)، وخرج بنتيجة أسلوبيّة تفيدنا في تحليل أسلوب رائحة البحر، هي أن أكثر الكلمات تكراراً في هذه الفقرة هي ضمير المتكلِّم وواو العطف، وأصدق وصف للرواية هو أنها ذات أسلوب تكراري(٥٩). وقد لاحظنا أنَّ فصول (رائحة البحر) كرَّرتْ أسلوباً بنائياً واحداً بوساطة (النسق الزمني المتداخل)، ونتج عن هذا التكرار إيحاء بتفرُّد كل فصلٍ بصاحبه تبعاً لاستعمال ضمير المتكلِّم فيه. بيد أن القضية، في حدود ما أرى، أكثر عمقاً من التكرار الشكليّ للمعايير البنائيّة. ذلك أن تكرار البناء يدلُّ على أن الباني الكامن وراء السارِدَيْن الممثَّلَيْن (حمد وسارة) هو الروائي طالب الرفاعي. وهذا أمر بديهيّ، إذ إن الروائيّ في أية رواية هو الباني الحقيقيّ. ولكن هذا الأمر البديهيّ يطرح قضية إشكاليّة في رائحة البحر، هي التباين بين البناء الفني والأسلوب. فالبناء الفنيّ متعدِّد



الأصوات (بوليفوني)، مقنع في إيحائه بتفرُّد السارد الممثّل في كل فصل من الفصول الثلاثة. ولكنّ التكرار الذي دلّ عليه البناء الفنيّ دلّ أيضاً على أن هناك أسلوباً واحداً تكرَّر في أسلوب عَرْض الفصول الثلاثة، ولهذا السبب أصبح التكرار سمة لغوية أسلوبيّة، كما كان سمة بنائيّة. ومن أمثلة هذا التكرار في الأسلوب تكرار اللازمة اللغويّة الخاصّة بالساعة: (الساعة جاوزت السادسة والنصف، السابعة إلا خمس دقائق، السابعة، السابعة وعشر دقائق، السابعة وخمس وعشرون دقيقة، ...). ومن أمثلته أيضاً الاستطراد الذي اعتمده الساردان الممثّلان في أثناء الانتقال من الحاضر إلى الاسترجاع، بحيث كانت كلمة أو جملة تُذكر (حمداً) أو الساردة (سارة) بشيء في الماضي، فيرجع حمد إليه ويروح يُقدّمه للمتلقي في الفصلين الخاصين به، كما ترجع سارة إليه وتروح تسرده في الفصل الخاص بها. كلمة (الخوف) (٦٠)، على سبيل التمثيل لا الحصر، التي وردت في حاضر (حمد) ذكّرته بخوف سارة من الولادة؛ لأن أمّها ماتت في أثناء الولادة، ولذلك راح يسرد طرفاً مما روته له سارة عن أمّها. وشعور (حمد) بالصُّداع (٦١) في الحاضر ذكّره بالتصدّع في علاقته بأبيه، ولذلك راح يسرد طرفاً من الحكاية الروائية يتعلق بهذه العلاقة. وكلمة (الجارة) (٦٢) ذكّرتْ سارة بابن جيرانها، فراحت تسرد قصته معها ومحاولته مداعبتها. وهكذا كان (التّذكر)، أو أحد مشتقاته (أذكر، أتذكر، تذكرتُ...) (٦٣)، باعثاً على الاستطراد الأسلوبيّ في سرد حمد وسارة معاً. وكان تكرار الاستطراد دليلاً على أن أسلوب عَرْض الفصول واحدٌ، يُخفي وراءه أسلوبيّة واحدة، هي أسلوبية طالب الرفاعي الروائيّة.

هناك دلالات أخرى على أن أسلوب العَرْض واحد في الفصول الثلاثة، منها، في بناء الرواية، اللجوء إلى سرد الحكاية داخل الحكاية، والاعتماد الكبير على النجوى الذاتية، واللجوء إلى تغليب الماضي على الحاضر، وإلى النبوءة التي أحسن طالب الرفاعي تقديمها حين وظّف الجدّة في توفير ما يُدْعَى في النقد الروائي بالاستباق، وخصوصاً قولها لحمد: (حين تعثر بها، شيء كبير سيحول بين فتاتك وبينك) (٦٤). وهذا ما تحقّق في مستقبل الرواية، إذ حال بين سارة وحمد زواجها من أبي عبد اللطيف. وقد رافق هذه السِّمات البنائيّة عددٌ من السِّمات اللّغويّة في أسلوب عَرْض الفصول الثلاثة، دلّتْ على توافر أسلوب واحد ليس غير، كاستعمال (الواو) بكثرة في الجمل استعمالاً خاصاً يوحي بأنها واو المعية: (خلّفتني والفراغ وضجة الشارع، خاطبتني واحمرار عينيها، ابتعد ودخان سيجارته...) (٦٥). وتعدية الفعل بنفسه بدلاً من حرف الجر الملائم له: (تبوحني سرها، تهجس شكوكي، أسررت نفسي، دفعت أردِّد، دفعت أصرخ، ألتصق إطار الباب) (٦٦). والحرص على الاستعمال المجازيّ لبعض التراكيب: (يسبقها انتفاخ بطنها، لوَّن الأسى حسّها، تهرب مني متعتي، عادت تقصد عيني برجائها، لكزني ندمي) (٦٧). بل إن الأخطاء الشائعة تكرَّرت دون تغيير في الفصلين الخاصين بحمد وسارة،

كقول الساردَيْن: اعتدتُ على (٦٨)، ما أن (٦٩)، تعيس (٧٠)، البعض (٧١)، لوحدها (٧٢)، ... (٧٣). ولا حاجة إلى الاستمرار في تحديد السمات اللغوية التي تكرَّرتْ في فصلي حمد وسارة، ودلّتْ على أن أسلوب العرض واحد فيهما. ذلك أن هذه السمات تُضيف تأكيداً جديداً إلى التأكيد المستَمَدّ من التكرارات السابقة. وهو تأكيد يدلّ، دون أيّ شكّ لغويّ، على أن الأسلوب اللغوي في (رائحة البحر) دليل على توافر أسلوب واحد في فصول الرواية كلّها. وهذا ما يُعين على القول إن أسلوبية رواية (رائحة البحر) يشير إلى أن الروائي طالب الرفاعي استطاع تغيير الأساليب البنائيّة، ولكنه لم يُغيِّر أسلوبه اللغويّ؛ لأن هذا الأسلوب اللغويّ هو أسلوبه الذي لم يرغب في أن يُعدِّده في الرواية.

**

هل تسمح هذه النتيجة باللجوء إلى مقارنة أسلوب (ظل الشمس) بأسلوب (رائحة البحر) لمعرفة ما إذا كانا أسلوباً واحداً أو أنهما أسلوبان مختلفان؟. أعتقد بأن المقارنة بين هاتين الروايتين ممكنة. ففي الأسلوب اللغويّ في الروايتين معاً اعتماد أساسيّ على العبارات المباشرة ذات المعاني الحقيقيّة، وسعي إلى الإفادة من التراث البلاغيّ العربيّ باستعمال العبارات ذات المعاني المجازيّة، مع نموٍّ واضح في هذا الاستعمال في رواية (رائحة البحر). وهناك اهتمام بالتلازم بين الأسلوب اللغويّ والبناء الفنيّ، عماده التشبُّث بالنسق الزمني المتداخل، واستخدامه في تفكيك أوصال الحكاية الروائية، ثم توظيف هذا التفكيك في تجسيد أغراض أسلوبيّة عدّة، كتقديم الحكاية منجَّمةً لتوفير المتعة القرائيّة، والاحتفاظ بالمتلقي من أول الرواية إلى آخرها، وطَرْح عدد من أساليب القصّ، كالاسترجاع والاستباق والنّجوى الذّاتيّة، للتنويع في علاقة الأسلوب اللغويّ بالمتلقي، ولحفز مخيِّلة هذا المتلقي إلى التفكير في المضمون الروائيّ، والمشاركة في ابتداع حلّ ذاتيٍّ لإشكاليّتها. ويبدو لي أن التلاؤم بين الأسلوب اللغويّ والبناء الفنيّ لم ينبع من موهبة طالب الرفاعي، ودقّة استعماله السَّنن اللغويّة العربيّة، وحرصه على ابتداع الجديد في التقاليد الفنية الروائية، فحسب، بل نبع في الوقت نفسه من دراسته المضمون، ومعرفته جزئياته ودقائقه، ولولا ذلك لما استطاع تقديم الفصل الماتع الخاصّ بولادة سارة في رواية (رائحة البحر).

إذا كان المراد بأسلوبيّة طالب الرفاعي هو الأمور التي قادت إليها مقارنة الأسلوب اللغويّ في روايتيه (ظل الشمس) و(رائحة البحر)، فإنه ليس من الظن النقديّ القول إن هذه الأسلوبيّة تتمتّع بالنموّ وعدم الثبات. ولعلّ النصوص الروائية القابلة لطالب الرفاعي تُقدِّم للتحليل الأسلوبيّ ما يؤكد هذه النتيجة ويرسِّخها قليلاً أو كثيراً.

***

الإحالات:

١. طالب الرفاعي: ظل الشمس، سلسلة كتاب شرقيات للجميع (٥٧)،



القاهرة، ١٩٩٨

٢. المصدر السابق، ص ١٢. وانظر أمثلة أخرى في ص ٢٣، ٢٥

٣. المصدر السابق، ص ١٣

٤. المصدر السابق، ص ١٤. انظر أيضاً ص ٣٩

٥. المصدر السابق، ص ٣٢. انظر أيضاً ص ٥٧، ١١٥

٦. من ذلك أيضاً: همستني، بمأتين، أثني عشر، فلتت مني، إبني، قبل ينام، قبل أقول، كراسي مذهبة، المتساءلة.

٧. ظل الشمس، ص ١٨، وانظر أيضاً ص ٦٢

٨. المصدر السابق نفسه

٩. المصدر السابق، ص ٢١

١٠. المصدر السابق نفسه، وانظر أمثلة أخرى في ص ٢٧، ٢٩، ٣٢، ٣٣، ٩٥

١١. المصدر السابق، ص ٢٧، وانظر أيضاً ص ٩٤

١٢. المصدر السابق، ص ٣٢

١٣. المصدر السابق، ص ٣٤، وانظر أيضاً ص ٧٠

١٤. المصدر السابق، ص ٣٧، وانظر أيضاً ص ٦١، ١٠٦

١٥. من ذلك أيضاً: تنمّ عن، فشلي، أعلن عن خوفي، أن لا أظلّ، لوحدها، لأول مرة، أقول أنني، رغبت البقاء، يجيب على، حدّق بي، اضطررنا للموافقة، الواسطة، خمس دنانير.

١٦. ظل الشمس، ص ٢١ و٢٣

١٧. المصدر السابق، ص ٢٤

١٨. المصدر السابق، ص ٣٣

١٩. المصدر السابق، ص ٣٢

٢٠. المصدر السابق، ص ٦٦

٢١. المصدر السابق، ص ١٣٦

٢٢. المصدر السابق، ص ٩٨

٢٣. المصدر السابق، ص ٦٩

٢٤. المصدر السابق، ص ١٠١، ١٠٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨

٢٥. المصدر السابق، ص ٤٩، ١٣٧

٢٦. المصدر السابق، ص ٧٢

٢٧. المصدر السابق، ص ١٨

٢٨. المصدر السابق نفسه

٢٩. المصدر السابق، ص ١٩

٣٠. المصدر السابق، ص ٤٤

٣١. المصدر السابق، ص ٤٨

٣٢. المصدر السابق، ص ١٩

٣٣. المصدر السابق، ص ٢٣

٣٤. المصدر السابق، ص ٢٤

٣٥. المصدر السابق نفسه

٣٦. المصدر السابق، ص ٣١

٣٧. المصدر السابق نفسه

٣٨. المصدر السابق، ص ٣٢

٣٩. المصدر السابق، ص ٥٢

٤٠. المصدر السابق، ص٨٦

٤١. من نحو: أتشوق رؤيةٍ وجه المرأة (ص ٢٧)، ليس أمامي عملاً آخر (ص ٢٨)، كانوا يحسدوني (ص ٣٧)، إن هناك دوام إضافيَ (ص ٩٨).

٤٢. ظل الشمس، ص ٨٨، ٨٩

٤٣. صدرت هذه المجموعة القصصية عن دار الآداب في بيروت عام ١٩٩٢

٤٤. ظل الشمس، ص ٤٦

٤٥. د. سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص ٤٠٣

٤٦. ظل الشمس، ص ٢٠

٤٧. المصدر السابق، ص ٣٨

٤٨. طالب الرفاعي: رائحة البحر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ٢٠٠٢

٤٩. يحدّد حمد (السارد) المكان بقوله: (وجدران شقتي). رائحة البحر، ص ٩

٥٠. المصدر السابق نفسه. ومن المفيد أن نلاحظ هذا التوقيت؛ لأنه أساسيّ في الأسلوب اللغويّ.

٥١. المصدر السابق، ص ١٢

٥٢. بدأ الحاضر في آخر الفصل الأول من (رائحة البحر) بالعبارة الآتية: (الساعة تعبر فوق جسر الحادية عشرة والنصف). انظر رائحة البحر، ص ١٦٤

٥٣. ذكر السارد هذا الزمن قرب نهايات الفصل الأول. انظر رائحة البحر، ص ١٤٨

٥٤. رائحة البحر، ص ٢٣

٥٥. المصدر السابق، ص ٢٩

٥٦. المصدر السابق، ص ٤٠

٥٧. المصدر السابق، ص ٥٠

٥٨. جي بي ثورن: القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٧٥ وما بعد

٥٩. المرجع السابق، ص ٨٢، ٨٣

٦٠. رائحة البحر، ص ٨٩

٦١. المصدر السابق، ص ١١٨

٦٢. المصدر السابق، ٢٠٢

٦٣. انظر تكرار التذكّر أو أحد مشتقاته في ص ١٥، ٢٣، ٤١، ١٨١، ٢٤٩، ٢٥٣ على سبيل التمثيل لا الحصر.

٦٤. رائحة البحر، ص ٢٧

٦٥. انظر في رائحة البحر الصفحتين الآتيتين على التوالي: ٩، ١٣

٦٦. انظر في رائحة البحر الصفحات الآتية على التوالي: ٣٠، ٣١، ٤٣، ٤٥، ٤٩، ١٩٢

٦٧. انظر في رائحة البحر الصفحات الآتية على التوالي: ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، انظر أيضاً ص ١٩١، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٤٨

٦٨. في الفصل الأول، ص ١، وفي الفصل الثاني، ص ١٨٢

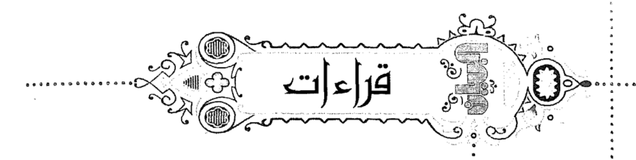
٦٩. في الفصل الأول، ص ٣٧، وفي الفصل الثاني، ص ٢٥٤

٧٠. في الفصل الأول، ص ٥١، وفي الفصل الثاني، ص ٢٣١

٧١. في الفصل الأول، ص ٥٩، وفي الفصل الثاني، ص ٢٥٤

٧٢. في الفصل الأول، ص ٧١، وفي الفصل الثاني، ص ٢٥٨

٧٣. انظر أمثلة أخرى في ص ٢٨، ٣٤، ١٧٦، ١٨٣، ٢٦٠



اللغة والخيال
في كتابات ميس العثمان

بقلم: عبد الرحمن الجميعان
(الكويت)

ميس العثمان

تمهيد

الأعمال الكويتية كثيرة، وتتنوع أنماطها من قصة وسرد، ورواية وشعر ..

(القصة) بمفهومها العام، فن أصيل من فنون الأدب العربي قديما وحديثا، و القصة في الكويت بدأت تأخذ أبعادها المرجوة، ومكانتها اللائقة بها بين القصص، والنصوص العربية بوجه عام.

هذه الروايات والقصص أصبح يكتبها الشباب الذين هم من عدة المستقبل، و الذين يجب رعايتهم وتهيئتهم التهيئة المناسبة، والعناية بهم والأخذ بأيديهم لأنهم الجيل الثاني المنشود بعد جيل الرواد.

وحسب اطلاعي وقراءاتي لواقع القصة في الكويت أرى أن المستقبل لهذه

الأجيال إذا أخذت مبدأ الجد والعزيمة ولم تتراخ في الطريق، وحصلت على التشجيع الكافي، فإنها ستنطلق بقوة وعزيمة وتصميم لتعيد للقصة العربية جدتها وروعتها وبهائها.

والقصاص الذين لهم مستقبل مشرق يعيدون به الحياة الأدبية إلى سابق عهدها كثر ، ولكن لا تجمعهم قضية واحدة ولا يلم شعثهم هم واحد، ولا يتحركون ككتلة واحدة ترسم مخططها وتضع أهدافها المرجوة لتصيبها بقوة وتسديد،لأنهم يحدثون حدثا جديدا في المجتمع، والقديم في أغلب أحايينه يهاجم الجديد، فإما أن يتنازل الجديد ويذوب في القديم، وإما أن يتحرك فوق القديم، لا ليلغيه بل ليكون مكملا له ، بادئا تدشين عهد جديدا.

و هؤلاء الكتاب الجدد يجب أن تكون لهم قضية في المجتمع، يعيشون لها، ولا يعيشون خارج إطار المجتمع فيغردون خارج السرب، بل لا بد من المدافعة ومن النزال الشريف ومن المواجهة مع المجتمع لأن قضية الأدب قضية وجود، لا قضية ترف فكري نتسلى به ونخرج!

من هؤلاء الذين استمتعت بقراءة شيء لهم الكاتبة القديرة "ميس العثمان" في روايتها (غرفة السماء)، التي تنم عن ذوقٍ أدبي رفيع ولغة رقراقة تأخذك بعيداً تسرح فيك في عالم من الخيال، وتسبح معك في بحر من اللغة الفصيحة البسيطة والعميقة.

أحسست وأنا أقرأ أنني أمام قلم رائع سيكون له مستقبل باهر في عالم الكتابة والتأليف،إذا أحسنت تكييفه وضمنت استمراريته وتطويره، وأدخلتني الكاتبة معها في أبواب من الوصف البديع بلغتها الجميلة، ومن فرط إعجابي بهذه الرواية لم أجد نفسي إلا آتي على آخرها بجلسة واحدة!

غرفة السماء لميس العثمان

وهذه قراءة لهذه الرواية (غرفة السماء)، ولكن هل لي أن أتكلم عن رواية هي تقدم نفسها للقراء بثوب زاه؟!.

حضور مكثف

من الملاحظ أن الرجل والحزن يظللان رواية (غرفة السماء)،المرأة،حتى في رواية امرأة، وبقلمها، تبدو مساحتها أكثر تحت ظل رجل!

تشخيص الشخوص فكان رائعاً منذ البداية، أمينة المحبة العاشقة اليتيمة، التي تفقد كل شيء في لحظة، تبحث عن من يأويها عاطفياً، فتجد في ابن السقا ضالتها المنشودة، الحب والهيام به حد الثمالة، فمنذ بدء حكايتها تبدو فاقدة للوالدين ثم في النهاية تفقد الحبيب والأعمام وبدرة حاضنتها والمدافعة عنها، ومأواها وملاذها الأخير! و الأعمام الثلاثة الذين يمثلون الأسرة الكويتية المرتبطة بعضها المتعايشة تحت سقف واحد، تسيطر عليهم امرأة وتتحكم بأقدارهم!.



كلمة عرائس، جمع عروس، وبالفعل، هناك أكثر من عروس للرجل، ثم هي من الصوف، وليست من أي قماش آخر، والصوف للشتاء، والصوف قاس، وخشن الملمس، وهكذا الحياة، وهكذا هي قصتنا.

بل إن ظهور الرجل في الرواية قد غطى على ظهورها، بحيث ارتبطت حركتها من خلاله، هل هي جدلية الرجل والمرأة؟! أم هي الثنائية الصميمية، التي لا تكاد ترى الآخر إلا من خلاله! ....ربما!

في إهدائها الرواية تقول "ميس" بأسلوب يشوبه الحزن:

(وحدك حينما تغيب، تترك الأشياء في حالة غياب)، وسواء كان هذا الغائب حبيباً أو أباً أو أخاً أو أي رجل، إلا أنه يبقى الرجل الذي ترى المرأة الأشياء من خلاله! هل هي التبعية؟قد يكون ذلك، أم هو التعلق بالشخص!؟ ربما! أم هو التكامل، كل ذلك جائز، ولكن الحقيقة التي ينبغي أن ندركها :أنهما مكملان لحركة الخلق والدنيا، والحقيقة التي لا ينبغي أن نغفلها أن الرجل والمرأة كلاهما عاملان في تحريك المجتمع من ركوده، وهما الدافعان له نحو الحراك السياسي والصراع الاجتماعي، هكذا تفهم الأشياء وهكذا ،قد تكون، هي الحقيقة!

مع الحضور الطاغي للرجل في رواية تكتبها امرأة إلا أنها لم تتماها في الرجل، بل كما قالت "ميس" أنها هي الرواية!

وفي ظني أن هذا من إبداعات الكاتبة، حيث شخصت المرأة، وقد تكون اختزلتها في صراع مع الرجل أو من أجله، أو له، إلا أنها صورتها بشخصيتها المتماسكة القوية التي تعيش حياتها بكل تفاصيلها مع فقدان الرجل، وحرمانها منه، وغيابه عن ساحتها !

تتجلى العقدة في ظني منذ الإهداء، فمن هنا والرجل يسجل حضوراً غير اعتيادي بارزاً في صلب الرواية، وهو الذي تتحرك الأحداث من حوله، بل هو الذي يحرك الأحداث أحياناً كثيرة، وعند التقديم

(كانت حياتي منذ عرفتك حجراً أملس لم يلمسه أحد من قبلك،..) (ص١١).

الأحداث والشخوص

ثم تبدأ أحداث الرواية،بوصف رائع و بأسلوب سلس، للبيئة التي تعيشها البطلة (أمينة)، البيت الذي يهيمن عليه رجل (العم) ، وامرأة طاعنة بالسن الجدة (نورة)، والسوق وحركته المكتظة دائما بالناس!

ثم وصف للمدينة في كلمات قلائل تظهر بوضوح الخلفية التي تنطوي عليها، (هكذا هي مدينتنا، تستغرب كل شيء..) (ص١٤)، وهي لمحة فنية جسدت الكثير من المعاني في أحرف قليلة، وهذا استخدام باهر للغة العربية التي تختزل الأشياء الكبيرة في كلمات قلائل.

أما تشخيص الشخوص فكان رائعاً منذ



البداية، أمينة المحبة العاشقة اليتيمة، التي تفقد كل شيء في لحظة، تبحث عن من يأويها عاطفيا، فتجد في ابن السقا ضالتها المنشودة، الحب والهيام به حد الثمالة، فمنذ بدء حكايتها تبدو فاقدة للوالدين ثم في النهاية تفقد الحبيب والأعمام و(بدرة) حاضنتها والمدافعة عنها، ومأواها وملاذها الأخير!

و الأعمام الثلاثة الذين يمثلون الأسرة الكويتية المرتبطة بعضها المتعايشة تحت سقف واحد، تسيطر عليهم امرأة وتتحكم بأقدارهم!.

وبدرة الزوجة الثانية لإبراهيم، التي تخفف الآلام عن المنكوبين وخاصة (أمينة)

ثم الرجل الأشعث الغريب الأطوار والأعرج الباحث عن المتعة الحرام في هذا الجو المحافظ، فيخترق هذا الجو محاولاً فضح عورات الناس، مهما تستروا (صـ١٥).

(فضة) المرأة الضعيفة المستسلمة، (منيرة) المرأة الملتهبة، التي لا تعرف الحب والوفاء إنما المتعة في سد رمق الجسد المتعطش، حتى لو كان الساقي هو ذلك الأشعث الأعرج!

الحزن والآلام من خلال الموت:

الموت! علامة بارزة في الرواية،الموت الذي يعني اليأس من الحياة، لوعة الجدة بموت والد أمينة،ثم لوعتها الكبرى بموت العمين(..نساء الحي تلقفن جدتي نورة التي فقدت وعيها بعد رؤية عمي مبارك والبؤس يغلف روحه..) (٧٦).

ولكن هناك أيضاً الفقد الذي قد يكون أشد إيلاماً من الموت، فالموت لا ترتجي من ورائه عودة،(وغائب الموت لا يؤوب) كما قال عبيد بن الأبرص، فغياب (سلمان) كان لوعة لا تنسى ولا توصف، ثم تتويج هذا الغياب بالغياب الأبدي له، لوعة تحسها أمينة لا تستطيع لها وصفاً!

ثم غياب (بدرة) كان شديداً جداً على أمينة المسكينة، (شعرت وحشة..ومن داخلي غادرني عصفور صغير كان عامراً بالأمل.. حتى منتصف النهار كنت لا أزال على الشاطئ، وحيدة، إلا من حرقة ظلت تنهش بأظافرها شغاف قلبي!

..كل ما بجسدي كان يبكيك جزعاً.. نزل الدمع انهماراً من أنفي الذي قطر دماً ولوث حياد رمال الشاطئ... وفقدك!

الذي كان أشد إيلاماً من فقدي لأبوين مارأ يتهما...) (٦٧-٨٦)، تصوير بليغ لمدى الحزن الذي تغلغل إلى شغاف قلب المسكينة، إننا نبكي معها، نبكي من تلك التعابير البديعة المحزنة التي جسدت هذا الحزن وصاغته كلمات هي الحزن والضياع واللوعة، هل أستطيع أن أقول شيئاً؟ لا أدري!

عرائس الصوف

*** الحزن يعلو قسمات وجه قلم ميس العثمان**

في الروايتين(غرفة السماء، وعرائس



الصوف)يبدو الحزن كالح الوجه أمامها، يتجسد هذا الحزن بالفقد، والموت..

هناك فقدت الأنثى أباها وأمها، وحبيبها بالموت، وبطرقه المختلفة على بني الإنسان..

وهنا تفقد الأنثى أمها، وأباها، وحبيبها، ولكن في صورة أخرى، هناك يموت الحبيب، فالموت حاضر في كل فصول الرواية، و شاهد على حزن طاغ..

ولكنه هنا يختلف -شيئاً ما- فالموت(الأم) ينقلب هروباً، وفقد الأب ليس موتاً، بل فقد وجود وإحساس، وفقد الحبيب فقد جسد، وروح، ثم ضياع من حضن الحبيبة، وارتماؤه إلى أحضان أخرى، ومن المفارقات أن تكون الأخرى هي الأخت....!

هناك بدا اليأس واضحاً ومسيطراً، والقوة والقسوة، ثم الانحراف، وهنا تبدو القوة في بعض مظاهرها، و أيضا الانحراف بين الحبيبين، وبدا الفقد في صورة أخرى، فهو فقد معنوي لاحسي، بحيث ترى الحبيبة حبيبها ولا تستطيع اللقاء به ومحرم عليهما اللقاء...... وهذا من أشد أنواع الفقد، والغربة، والضياع، أن ترى ما تملكه أمامك، ولا تستطيع أن تقترب منه، أو تلامسه، أو حتى تمتع ناظريك فيه.

* الخيانة عنصر حاضر في الروايتين

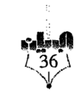
فالخيانة هناك كانت من زوج العم الغائب، وهي تمثل الخيانة الزوجية بأبشع صورها، مع ساقي الماء وغيره، وهي خيانة داخل بيت الزوجية، بعيداً عن أنظار النظارة وأهل البيت، ولكن الخيانة تُكتَشف، من قبل بطلة القصة أو الساردة، وهي تغمض عنها، لاعتبارات عدة، وهنا في قصتنا تبدو الخيانة مزدوجة، فهي خيانة الأقارب(الأخت)، ومن ثم خيانة الزوج..و الغريب أن عنصر المفاجأة لدى القارئ يبدو في معرفة الزوجة هنا، والبنت هناك... ولكن في قصتنا، تبدو هذه المعرفة إحدى عقد النص(الرواية)، فهذه المعرفة المفاجئة، نسجت حولها الخطوط الكبيرة للرواية، في بنيتها السردية، فلولا هذه المعرفة المسبقة، والإغماض من قبلها، لم تكن هناك ولادة في المكان الملائم، ولم يكن هناك تحمل من الأخرى، وغيرها من أمور، فميس هنا رسمت الحدث بدقة، وبنت عليه خيوطاً سردية وعقدة نمت حولها الأحداث بصورة قد تبدو طبيعية..

عرائس الصوف

و عرائس الصوف رواية كُتبت بحبر أنثوي خالص..و بمعاناة امرأة تعيش الهم من جميع نواحيه، وشتى أرجائه..

الغلاف

نرى في صورة الغلاف، بكرة من خيوط الصوف ، ثم يبرز منها خيط واحد، كأنها تقول بأن هذه البكرة، تمثل الحياة، الحياة التي تضيق بالمرء بأحداثها، ومنعرجاتها، و طرقها الملتوية، ثم هناك خيط لا بد لكل معضلة تكون، هذا الخيط، هو الذي يفتح أبواب الحلول على مصراعيها..



العنوان:عرائس الصوف، هو عنوان بعيد جداً في الرواية، وهذا ينبغي أن يكون، لأن الرواية يجب أن لا تكون مباشرة خاصة في عنوانها، ولكن لا بد من دليل في العنوان يرمز إلى الحدث...

فعرائس الصوف، تعملها البنات في وقت فراغهن، أو تتخذها لهن مهنة، هذه العرائس، لا تستوي بكلمة كن فيكون، بل لا بد من وقت تنسج حوله الخيوط، ومن ثم تتكون العروسة كما هي، وهي –العرائس– قد وجدت في القصة، لكن ليس لها أي أثر مباشر في الحدث،

فكلمة عرائس، جمع عروس، وبالفعل، هناك أكثر من عروس للرجل، ثم هي من الصوف، وليست من أي قماش آخر، والصوف للشتاء، والصوف قاس، وخشن الملمس، وهكذا الحياة، وهكذا هي قصتنا.

والعرائس لعب البنات، وهي هنا المقصودة، فالقصة قصة بنتين، تحاك الأحداث حوليهما، كما تحاك عروسة البنت من الصوف، وما خيوط العروسة، إلا خيوط الحياة من حولهما

وعرائس الصوف التي كن يعملنها فوق السطح هي التي فتحت الباب على مصراعيه لحب دفين، حب ابن العم ((نـذر)).. (تقول دليلة لمروانة ((مروانةاسنكون لبعضنا الليلةسنصنع العرائس من بكرات الصوفسنعاود شقاوة السطح، لنرى ما يمكن أن نفعل أكثر.))١

عناوين الفصول

١-شباك مفتوح الصدر٩-٢٤:

ودلالته تكمن في النضج الأنثوي، والافتتاح لإطلاع القاريء على مضمون الرواية من خلال الشباك، لا بل الإطلالة على عالم مليء بالغرائب..

ثم هناك التقاليد التي تصنع الشبابيك لحجز ما وراءها...

وفي هذا الفصل رسمت الكاتبة الخطوط العريضة للرواية بعمق تام، وفرشت أرضية جيدة للقارئ.وتركت الشباك مفتوحاً ليطل القارئ من خلاله على شخصيات هذا العمل..

٢-ثرثرة ودخان٢٥-٣١:

هي ثرثرة فعلاً، ونار بلا دخان، والثرثرة الكلام غير النافع ولا المفيد، والدخان هو مادة مضرة سوداء لا فائدة منها.. وهو فعلاً هنا، فهناك هذيان وشعوذة عوجة، وتعجب وتساؤل غزوى، ولكن دون معرفة بالتفاصيل الدقيقة لما يدور خلفهما...

٣-نذر الخريف٣٢-٤٥

هنا تبدأ الكاتبة بالعبارة التالية:

(لم تزرنا لفترة، ولمست صراعاً بأجواء البيت....فالخريف جاء مبكراً...) من هنا تنطلق الكاتبة لتسرد شيئاً من الماضي، والذكريات، بسرد ارتجاعي، يردك إلى ماض مع غزوى، وحملها، وتلك –لا شك– تقنية ليست بالسهلة، تبدأ بحاضر، ثم تردك للماضي ثم ترتد إلى الحاضر،

٤-عرائس الصوف٤٦-٥٢



وهذا الفصل يتم الحديث فيه حول: معاناتها من الحمل، وحديثها لأختها وللحارس سهراب!

٥-احتراق السكر٥٣-٩٤

هنا الحديث عن المخاض والولادة،و الخوف من كشف السر ، وإصابة نذر

٦-إيماءات بعيدة٩٤-١٠٦

هو الفصل الأخير، الذي شرحت فيه الكاتبة ما حدث وكيف انتهت القصة بلقاء الأحبة!و هنا في هذا الفصل تفككت الخيوط المشتبكة رويداً رويداً، وظهرت للعيان، وتجلت عملية النسج والغزل لعرائس الصوف بشكل واضح!

و في هذا الفصل الأخير، كانت هناك لمحة خاطفة، و كان -لو أرادت الكاتبة- أن تكون عقدة من العقد التي تتشابك .في الرواية، ولكن لا أدري لم تركتها الكاتبة(في ص ٩٥"" خالتك الوحيدة (شاهة) أتعبها ظلم (صافي) لها فاضرمت النار به...)!لو استغلت هذا الموقف في ثنايا الرواية، وأخذت تبحث بين خطوطها، لتحل هذا الإشكال لكان أفضل، ولكنها استعاضت به بموت الأم!

الشخصيات

ليس العثمان، القدرة على رسم الشخصية المتناسقة مع الحدث، ومع الخط العام للرواية، فتأتي الشخصية، لا تزيد على الحدث افتعالاً، و لا تشعر بأن الحدث مبالغ فيه مع هذه الشخصية، بل تناسق جميل، وانسيابية رائعة...

١- مروانة:

هي البنت البيضاء، التي فقدت أبويها في ساعة مبكرة من عمرها، عرجاء، تمثل جانباً من المجتمع، تجد خط الشخصية، الضعف، والتواري، والخوف، يمضي معك حتى نهاية القصة، وهي مع ذلك تحب، وتعشق، ثم تقترف الإثم.....الرجل العرجاء، والبياض الناصع، نقائض يحملها هذا الجسد الأنثوي، لم تؤثر العاهة في شيء بالنسبة لها، إلا ما كان ظاهراً أمام الناس، أي خارج إطار الحقيقة، أما في حقيقتها، فهي شكل آخر، فهي تستدر عطف الآخرين، ولكنها أيضاً تقترف إثماً كأنها تنتقم لذاتها، لتجر العار على المجتمع، وعلى أبويها....

٢- دليلة:البنت السمراء، الأخت الأقل جمالاً الأكثر فتنة، الأسرع نضجاً، التي رأت أمها وتربت في كنفها، تحب أختها مروانة، وتعطف عليها، تعشق زوجها، وتكتم أسراراً تؤرقها، لا يعرفها أحد، تتظاهر بخلاف ما تبطن... كم تحمل من آلام وهموم، لتسعد أختها والآخرين، تتبين خطوطها مع الاستمرار في فك خطوط الشخصية من خلال الرواية..

٣- نذر:ابن العم الذي جاء على حين فترة طويلة من موت الأطفال الذكور ، ليسود أمه غزوى شيخة، وليحمل تناقضات في شخصيته، حتى مروانة(الحبيبة) لم تعرف أن تحل لغزه(فأنا اليتيمة، أفاجأ بأن هناك على الضفة الأخرى من الحي، إنسان(هكذا والصواب إنساناً)، يحمل دمي يعشقني حد التهور، ومع ذلك تزوج بأخرى..!)٢،

يحب واحدة، ثم يتزوج أختها!..كأنه رجل يراعي المجتمع، ويقف على قلبه، يصارعه، يخضع للتقاليد البالية التي تحرك المجتمع، كأن الكاتبة تريد أن تقول في هذه الشخصية، أنها تفضل الواقع والتقاليد على الحب والحبيبة، التقاليد الاجتماعية التي تحكمنا لها كل مراعاة وإكبار، أما الحب، أما القلب، أما الحبيبة المسكينة، أليست عرجاء!؟

أليست ذات عاهة!؟

والمجتمع يأنف أن يتزوج ابن الشيخ الذي سيسود شيخاً للقبيلة والطائفة، بامرأة تحمل عاهة مستديمة، وكأنها بزواجها منه، ستلبس القبيلة عاراً لن يمحوه الزمان، ولا تأتي عليه رياح المكان..!

شخصية متناقضة، ضعيفة في جانبها الاجتماعي، قوية في جانبها الجسدي الرجولي..لا تستطيع مواجهة الآخرين، ولا المحافظة على حب هو يريده..!

٤- العم: مصيوب، لم يبدُ كثيراً في القصة، لكن أثره واضح من خلال الحوارات، شخصية قوية .شيخ عشيرة، ويريد ولداً ذكراً.وهو رمز للرجل العربي الصارم، الذي لا يرى الدنيا، ولا الملك، ولا شيئاً إلا من خلال الذرية الذكر فقط...

٥- الأب (حابس): أبو مروانة، يغيب في سفر غامض، قليل بل نادر الظهور بالمرة، صارم، قوي، واسمه، يدل عليه، فهو حابس عن كل شيء، حابس الفرحة في فيِّ مروانة، وهو دليل الأب الضائع التائه، الذي لا يعرف طرق التواصل، ولا يتعرف على

٦- عوجة: زوجة الأب وأم دليلة، الخادمة التي تزوجها حابس بعد فقد أم مروانة...

٧- الأم: التي غابت عن حضور تربية البنت، فغيبتها الكاتبة، و لم تحضر إلا من خلال حديث!

العرض

تبدأ القصة هكذا(كنا نلعب سوياً بلقبوننا ...)

ثم يتناسق البدء والختام، الذي فيه(دخلت لحجرة دليلة...) البداية كانتا مع بعضهما البعض في سرد طويل، ثم الخاتمة لم يفترقا،...حظيتا بزوج واحد وحبيب واحد

التقنيات السردية في الرواية

استخدمت الكاتبة عدة من التقنيات السردية، مثل

علو لغة الحوار: فحوار الرواية وضحت فيه البلاغة، وعلو اللغة، خاصة في حوار البطلة مع الحارس..!

السرد الاسترجاعي

وهي تقنية أخرى، حيث التنوع، بحيث يمنع هذا التنوع ملل القارئ، ويجعله يلملم الرواية من أشتاتها المترامية الأطراف!

المكان: تعددت الأمكنة في الرواية، من المدينة التي ترمز إلى واقع مكاني،فهي (مدينة الفضائح و الوشايات بمباركتها العلنية لإرتباطهما..) صـ١٦..

و هي المدينة التي (لا سر يستطيع حجب نفسه ..حتى أسرار الفراش كانت متاحة..) ص١٧...تصوير بليغ يصل لعقل القارئ ببساطة ويسر، ليدل



على عمق الفضح في هذه المدينة!

ثم جاء التركيز على البئر، مكان اللقيا، في خلوة محرمة ....!

و المكان له بعد اجتماعي كبير، وظفته الكاتبة توظيفاً استفادت منه في تركيب الرواية وتسلسلها، وأعطت له حياة تشخيصية واضحة، فلم تجعله مكاناً صامتاً، بل نفخت فيه الحياة، ليستوي مشاركاً في حراك اجتماعي وصراع متدفق بين النفس والنفس، وبين الحبيب والحبيبة، وبين الزوجة والرجل!

الدين والأدب

الأدب و الدين، منطقتان، تدخل الواحدة منهما ضمن الأخرى، فالكبرى هي الدين، و الصغرى الأدب!

لهذا لا ينبغي الخروج عن القواعد العامة لديننا الإسلامي، وهنا ألاحظ وجود سجادة، صلاة ، أذان...مما يدل على وجود عنصر الدين والتدين في حس الكاتبة..!

ولكن من الملاحظ أن هناك أيضا توجهاً آخر لم تلتفت إليه الكاتبة، و هو يشكل خطراً كبيراً في اللاوعي عند القارئ، فهذه القصة قصة جريمة نكراء، جريمة الزنا المحرم في شرعنا وشرع من قبلنا...و لكن عرض القضية بهذه البساطة، وهذا السرد، الذي يصور الجريمة لقاء بين حبيبين، ثم تكون النهاية السعيدة، لمقترفي هذا الذنب، مما يساعد على تخفيف وطء هذه الجريمة، في حس القارئ!...فالزوجة، حامية لهذه القضية، وبمباركتها، وكأن الحب والعشق أدوات تخفف من حدة الحرام والانحراف!

هذه مسألة أرجو أن تنتبه لها الكاتبة فيما تستقبل من روايات..!

و أمر آخر هو في الإهداء، ((إلى عمتي المعمدة بالبهاء...)) ..وهي كلمة، لا معنى لها في ثقافتنا الإسلامية، ولا تمت لنا بصلة في تقاليدنا العربية والدينية...لأن اجتزاء لفظ من سياقه المعرفي والتاريخي الحي الذي يعيش فيه سيصحب معه كل توابعه، وتلك قضية خطيرة لكثير من الأدباء الذين حاولوا تبيئة ألفاظ خارج سياق العربية والإسلامية...فتاهوا في مسارات ضيقة، ولم يستطيعوا زرع المصطلحات و لا طريقة توظيفها التوظيف الجيد، ولا توظيف المطلوب!

ملاحظات كتابية

لاحظت في الرواية الكثير من الأخطاء المطبعية والنحوية، والتراكيب اللغوي:

ص١٤ : كان البيتان متواجهان: الصواب متواجهين..

في ص ١٩(غير مسموح لأيا..) لأي

ص٢٩(فأنا اليتيمة...إنسان..) إنساناً

ص٣٩ تغيير: تغير

ص٣٩ خمسة وعشرين: و عشرون

ص٤٠(فتحت عيونا...أسودا باهتا..) و الصواب: أسود ممنوعة من الصرف.

ص٤١(أفرغت خواء...غام..) غاب

ص٤٢٠(و صوت كان امتداد للذة) امتداداً

ص٤٤("لا غربة هنا..سوى أخٌ)..أخ
ثم دخول ال على كانت (ص٤٦ الكانت وشيكة..وغيرها من الصفحات..و الصارت ص٤٩

ص٤٩(كانت ليالٍ..)..ليالي...(لأن لي فم كبير) فماً كبيراً..

ص٥٥(يديـن دافـئـتـين..) يـدان دافئتان...

و هناك الكثير من الأخطاء النحوية والمطبعية..غير هذا، وهذا مما قد يغير طبيعة الجمال في الرواية والكتابة بصورة عامة.!

تلك هي قراءة أولية للكاتبة "ميس العثمان" التي اتحفتنا بهذ الإبداع الجميل!

ولربما تكون هناك قراءات أخرى لروايات أخرى أكثر جمالاً!

١ -عرائس الصوف٢٠
٢ -ص٢٩







حِينَمَا الرُّوحُ دَفْتَرْ

قراءة في رواية : قليلاً .. وشهقة !

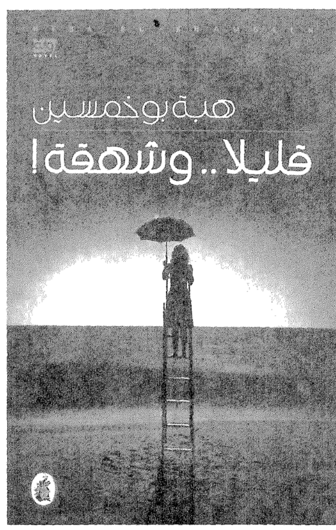
للروائيّة : هبة بوخمسين

بقلم : سعد الياسري
(السويد)


هبه بو خمسين

مدخل

الكتابة فعل إنساني في الأساس . لا تنطلق من نوايا استعراضية و لا تدخل - أو هكذا يجدر بها - في حسابات الربح والخسارة . الكتابة استرجاع لطفولة مفقودة ، و شغب غير مأمون النتائج . الكتابة - حتى في منهج الصدمة - تنويرية ، تؤسس - عبر النقيض - لقيم اجتماعية ينبغي لها أن تسود في النهاية . و الكتابة الروائية إن لم تحفل بكل هذا فهي ناقصة ، وإن لم تحفل بشيء من هذا فهي من ألوان العبث .



لطالما آمنت بأنّ الإنسان سيّد السرد و إن كان غائبًا أو مهمّشًا (١) ، و الواقع محور السرد . بتلك الرؤية أخوض - قارئًا - في عالم القصّة والرواية ، فأقبل ما يتوافق مع إيماني آنف الذكر ، و أرفض ما سوى ذلك دون أن أشعر بأنني أتجنّى على عمل بعينه ، أو اسم لذاته . لكنّ المغامرة تكمن في أنّ الكثيرين يتهيؤون في أنفسهم القدرة على كتابة طويلة يسمونها فيما بعد قصّة أو رواية أو مسرحية دون أن يمتلكوا من الأدوات ما يعضّد الحلم . و قلّة - فيما أرى - يكتبون أنفسهم ، إنسانهم ، واقعهم ، حلمهم ، خساراتهم ، غرائزهم .. دون أن يثيروا الضجّة من حولهم ، ودون أن يعلّقوا آمالهم على مشانق التسلّق .

هبة بوخمسين من النوع الثاني ؛ تكتب بشكل صادق دون ضجّة .. و لا تنتظر أكثر من طمأنينة روح و لو في أقصى الأرض ، كي تقول في سرّها : "الآنَ ؛ قمتُ بواجبي" .

الرواية

عن المؤسّسة العربية للدراسات و النشر - بيروت ؛ صدرت الرواية الأولى (قليلاً و شهقة) بعد مجموعتين قصصيّتين للقاصّة هبة بوخمسين ، وتقع في مئتين وثلاث وعشرين صفحة من القطع المتوسط ، تم توزيعها على فصول خمسة ، بأسماء لا تخلو من الشاعرية و الروحانية .

(قليلاً وشهقة) عمل يحتفل بتوظيف جديد نوعًا ما على الرواية العربية ، و تلك مزية لا ينبغي تجاهلها، إذ أنّها توظّف ثيمة التقمّص والحلول وفق الإيمان (الدرزي) بشكل محترف ، و هذه الموضوعة ليست مطروقة بشكل واضح في الأدب العربي بل وأزعم أن الحديث عن الأرواح و الماورائيّات برمّته لم يتواءم مع الرواية العربية حتى الآن ، رغم أنها ثيمة من أرض الواقع ، من صُلب الإنسان ، و من أصل هاجس



المجتمع .. !!

أودّ أن أشير بأنني لن أحرق ترابط الأحداث بمناقشتها مباشرة ، و سأجتهد في تناول العمل دون مصادرة اللّذة ممّن لم يطّلع عليه بعد .

حراك الشخصيات

يمكن تقسيم الشخصيات بالشكل المألوف إلى قيادي و تابع ، غير أنّي لا أجد في هذا التقسيم ما يقترب من حقيقة النّص ؛ إذ أنّ (ليلى) الشخصية المحورية في الرواية تقوم على مصادرة الكثير من الأدوار ..بل و أنّها في السواد الأعظم من الرواية يكون حضورها إمّا ثالث ثلاثة أو ثاني اثنين .

هي فتاة شابة تتدرب على العمل الصحفي ، ولدت لأم أميركية (ماريا) و أب كويتي (جعفر) كان طبيبًا ثم تحوّل إلى تجارة الأجهزة و المعدّات الطبيّة ، وعشيقة لشاب كويتي (عادل) ابن دبلوماسي سابق و أم متسلّطة. تستذكر (ليلى) تفاصيل دقيقة من حياتها خلال حراكها أصلاً في واقعها المُعاش ، فالعمر الزمني لأحداث الرواية لا يتجاوز أحد عشر شهرًا ، فيما تمتد الذكريات و التفاصيل إلى عقود في بعض الأحيان .

(ليلى) شخصية تعرّف نفسها بنفسها في ص ١٠٠ :

(مع بدء سارّة الحديث الذي تداركتْ به صمتنا ، هربتُ سريعاً من توجسي ، هذا الخوف من "أن أعلم" المرافق دائمًا)

هي – بمنتهى البساطة – تخاف أن

أسماء الفصول أتت على نمط تتجاوز فيه الاقتباسات الروحانية مع اللمحة الشاعرية ، و أيضًا احتفت الرواية ببعض المقاطع التي تفضح قدرة شعرية لطيفة لدى الروائية .

تعلم ، و تعبر الكثير من التفاصيل مغمضة العينين في بعض الأحيان كي لا تعرف ما يخدش روحها ربّما .

فيما بعد ؛ يأتي حضور متوزان للشخصيات الأربع القيادية (سارّة مريم ، جعفر ، عادل ، ماريا) ، ثمّ الشخصيات الثانوية (فيصل ، شريفة ، العُودة ، العمّة رقية) ، ثم الأقل تأثيرًا مثل (أخمد ، أم فهد ، إيلينا ، ريتا ، برّاك ... إلخ) .

الرواية في المجمل تقوم على صوت الراوي البطل ، الراوي الذي يستعرض لنا نشاط الشخصيات ، و هو الدور المناط بـ (ليلي) ، دون أن تصادر بعض المشاهدات التي تنطلق من قناعات شخصيات أخرى ، و أرى بأنّ الروائية تعاملت بحكمة مع هذا المفصل .

سارة

البعض – وأنا منهم – ينظر إلى أن كلا الاسمين (سارّة | سارة) واحد، و البعض الآخر بسبب تراكمات تأريخية و دينية ، يفصل بين (سارّة) التي تعني البهجة والسرور ، و (سارَة) الاسم العبري ومعناه الملكة أو المتوّجة . و لهذا الاسم قوّة في الميثولوجيا الدينية ، ولا أظنّ بأنّ الروائية غفلت عن

احتفت الرواية بتوظيفات مقبولة للموسيقى والغناء ، في حين لم يتم التطرق إلى السينما عبر السرد سوى إلى فيلم (Armageddon) و استعملت ثيمة الأب وابنته فقط كون الروائية أشارت إلى ضعف الفيلم من جوانب عدّة . أيضًا ؛ لم تحفل الرواية بتوظيف موسّع لنتاج الإنسانية من الأدب الذي يمكن الاستفادة من ثيماته في السرد ، واكتفت بتوظيف رومانسي مقتضب لرواية (غادة الكاميليا) لألكسندر دوما الابن .

قوّة حضوره في أدبيات المذهب – أو الطائفة – الدرزية .

يروي الدروز بأنّ (السيدة | الست سارة) تنتمي لقبيلة (طي) ، و هي من أعلام الدعوة إذ أخذت على عاتقها بث أفكارها و نشرها بين الناس ، وكانت تدعى بصاحبة العفّة والطهارة . (٢)

و من هذا المنطلق انطلقت هبة بوخمسين في توظيف الاسم و تركيبه على شخصية قيادية في الرواية ، شخصية تتحمل عبء التقمّص و الحلول و ما إلى ذلك من أفكار وصفتُها في مقدّمة قراءتي بالتجديدية .

و بالإضافة إلى الاسم ومدلوله ؛ تعمل الروائية على حقن المشاهد بحقائق واقعية عن تلك الطائفة؛ كأن تقول في ص ١٤٠:

(أظنّ بأنّ أبا كمال قد ناهز الخمسين ، مما يعني طبقا لمراسيمهم قد إطلع على تفاصيل العقيدة فكان مشبعاً بالفكرة وربما ترك خديجة تطّلع عليها أيضا فصار من السهل عليهما استقبالها) .

و تضع هبة بوخمسين الرواية في مقام واقعي ، يناقش الفكرة عبر أبطالها ؛ في ذات الصفحة :

(لكنّي بقيتُ على جديّتي :

- كيف تقبّلت خديجة الأمر هكذا ببساطة؟

- الدروز يؤمنون بعودة الأرواح متجسدة على الأرض بعد موتها. لو كان غيرهم لتورّطنا فعلاً بهلاوسنا ، وضحك متهكماً ليواصل كلامه بعد ذلك ...) .

المكان و الزمان

سبق و أن أشرت إلى أنّ عمر أحداث الرواية لا يتجاوز أحد عشر شهرًا ، غير أنّها تحتفي بذكريات تمتد إلى عقود . هذا الزمن لا يبدو واضحًا إلا من خلال قراءة متأنية للعمل ، و هو ما سعت الروائية له ، إذ أنها لم تشأ – على ما يبدو – أن تسربل المجريات بقميص الوقت . لكنّ العنصر الزماني من حيث توقيت الأحداث و موقعها على خارطة الأيام لم تعمل عليه الروائية بشكل قوي ، أو لنقل لم تهتم به كما فعلت مع العنصر المكاني مثلاً .. إذ أنها أبدت مقدرة جيّدة في ترويضه و في بعض الأحيان جعلت من الزمان تابعًا له .

لقد تعاملتْ مع المكان داخليًا من خلال وصف الأماكن المغلقة ، فهي لم تترك



للقارئ أكثر من أن يتخيل الموجودات .. في حين تكتفي هي بإشارات هامة ؛ على سبيل المثال في ص ١٣ :

(استيقظتُ على غصّة. بعثرت التعب على "الكرفاية" الخشبيّة الداكنة التي احتضنت مُراهقتي. سهمت في نقش الديكور المكتظّ به سقف الغرفة بأثاثها القديم الذي لم يتغير منذ عشرين عامًا) .

أو في ص ١٦ :

(كانت مسترخية أكثر مني ، مستريحة على المقعد الجلدي في غرفة المكتب ، بساقين متعانقتين) .

و أيضًا ؛ خارجيًا من خلال وصف للطرق والشوراع و المدن برمّتها ، و لأن أحداث الرواية تدور في ثلاث دول (الكويت ، لبنان ، ميامي | أميركا) كان لابد من هذا الاهتمام في رأيي ، و إن كنت ألحظ قوّة حضور الأمكنة في الكويت و لبنان أكثر من غيرهما .

على سبيل المثال في ص ٧٤ :

(من الفنطاس ، ساحلها الهادئ وبيوتها المكنون كل منها على نفسه ، بقديم حجرها الجيري الذي يغلب على طراز البناء بخلاف بعض البيوت حديثة البناء المتناثرة) .

أو ص ٧٥ :

(عند شاطئ الشويخ. وصلنا محمّلَين بموسيقى رافقتنا وغلفت صمتنا المتابع لازدحام الطريق الذي بات ملازمًا في كل وقت. تجاورنا حتى هبوط الظلمة ، لم يكن سوانا ونصف قمر يطلّ بشغف على عيوننا ، وبعض أزواج في زوايا متفرقة من حديقة الشاطئ المدشّنة حديثا ، لتكون لنا المرفأ) .

أو ص ١٣١ :

(مشوار الصعود استغرق ساعة قضيناها مستمتعين بالمناظر الطبيعية. بأحراش الصنوبر والسنديان ، بالمنازل الأثرية التي مازال كثير منها مسقوفاً بالقرميد الأحمر ، تحتفي بالزرع في شرفاتها ، وتزين نوافذها الأسطوانية بالزهور من كلّ الألوان) .

وفي ذات الصفحة :

(رميت دهشتي حين لمحت شلالات الصفا الخلابة بمياهها المتحدرة على الصخر والخضرة الممتدة ، الاصفرار بدأ يتناول بعض وريقاتها مؤذناً بدخول الخريف ، تداخل الأصفر بالأخضر وبعض الأحمر أضفى على هذه الجنة سحرًا مضاعفًا) .

و غيرها من التوظيفات الناجحة في هذا المجال .

الشرق والموروث

تتفاعل الرواية بشكل جدلي مع المفاهيم السائدة ، وتعمل على الإشارة إليها تارة ، و نقدها تارة أخرى .

و تشير إلى التراكمات التي خلفتها القصص الدينية .. كما في ص ٣٣ :

(.. سفينة نوح ونجاة الأتقياء بشكل عاطفي ، عن ملك سليمان ومعجزاته وعلاقاته العجيبة بمخلوقات الأرض أجمعين) .

أو فيما يخصّ التقاليد الاجتماعية المجوّفة .. كما في ص ٤٤ :

(غضبٌ مجنون من العائلة حلّ عليها

حين فَضحتْ رغبتها الاقتران بالغريب ، بمن يحمل غير جنسيّتها ، بمن أحبّت) .

أو فيما يخص النظرة السائدة للمرأة وتصوير الرجل على أنّه كائن غرائزي لا أكثر .. كما في ص ٤٥ :

(وجب أن تعرفي ثقل المهمة المنصبّة على عاتقك. أن تكوني امرأة ، يعني أن يرغب بك الرجل ، والبنت تاجها شرفها وعفّتها .. بلوغك يعني أن اجتماعك بالرجل يخلق جنيناً في بطنك ، تجنبي الوقوع وحافظي على نفسك. إياك وخديعة العشق) .

أو فيما يخص القيم التي تقترب من العنصرية في المجتمعات .. كما في ص ٥٤ :

(فمنذ الصرخة الأولى لا بد من تصنيف يطالك ، يحجّمك ، يهديك سلفاً مقدارك ومعطياتك التي يضيقونها باحتراف جاهلي. لون بشرتك ، عينيك وشعرك ، تفاصيل أطرافك ، ثم .. يحملونك بالتفاسير إلى جدود أجدادك لتحليل نسبك وتقييمك الذي يرافقك كظلّ مريك لخطوك) .

أو فيما يخص الحلم بعالم مستقر فكريًا .. كما في ص ٧٣ :

(نتقارب حين نكفّ عن الحكم على بعضنا ، حين نتلقّف معتقداتنا – باختلافها- بلهفة الناهل من المعرفة ، المُقدّر لعظمة تنوعها ، الموقن بأنّ للحقيقة ألوان) .

أو في فيما يخص التصريح بعدم عقلانية السائد .. كما في ص ٧٦ :

(الموروث مهما افتعل حمايتك ، يبقى جليًا أنه يسحبك إلى غبار التاريخ) .

تلك الأفكار وغيرها ؛ تفضح رسالة الرواية ، و هي رسالة إنسانية في الأساس ، تدعو إلى المحبّة .. وليس أكثر ، و إن قيلت في ألفاظ مختلفة .

حميمية الذاكرة

الذكريات لا تمثّل مشكلة لأيّ كائن ؛ فيما أنّ المشكلة تكمن في كيفية سردها دون تشويه للحقيقة . و تهتم الروائية هبة بوخمسين بذكريات أبطالها اهتمامًا ملحوظًا ، حيث أنّها تسرد ذكريات الأبطال الأكثر حميمية على ألسنة الأبطال أنفسهم ، رافعة بذلك مستوى العمل الذي بين أيدينا إلى مصاف احترافي .. لا يوفّر جهدًا في جعل القارئ شريكًا بل و جزءاً من الذاكرة .

كما في ص ٤٤ :

(رعب تملّكني وما كان غير والدي أمامي لأرمي إليه بجزعي من الأحمر الملطخ لملابسي. كان يوم جمعة ، وكنت أحضّر لرحلة مع أبي. رافقني ألم في بطني خلته برد الشتاء قد اقتنصني في حينها. أتكور ومغصي الشديد في ركن من غرفة المعيشة ، أقفل الشبّاك غير قادرة على التمتّع بندى الصباح بعد ليلة ماطرة. لكنها قفزة الأنوثة القدريّة ترصّدتني) .

أو في ص ٤٥ :

(كنت وكأنني رافضة لتطوري الطبيعي أنضج سذاجةً ، وشروح مدرّسة الأحياء لم تُرحني.



بهكذا بساطة تجبر الروائية أبطالها علي التذكّر ، بعض الذكريات قد يكون شأنًا سريًّا ، و آخر لا يمكن البوح به ، و لكنها – أي الروائية – تصرّ على جعل القارئ شريكًا ، و تنجح .

الكتابة البصرية و المنحى السينمائي

البعض يقول :(إنّ الناثر لا يخسر شيئًا من فنه وهو يستجيب لشروط المعاينة البصرية) (٣) .

وكأنّه أمر مسلّم به .. فيما أنا أقول لا شكّ بأن كل كتابة تحتفي بشروط الإبداع ؛ تحمل تراكيبها البصرية كحجة لقبولها ، إذ أنّ الكتابة التي لا تحرّك المخيلة أو لا تصنع المشاهد بين عيني القارئ هي بالضرورة كتابة فاشلة . و لكن ؛ الكتابة بشكل سينمائي يختلف تمامًا عن الزج بالتركيب البصري ، حيث أنّ بعض المشاهد التي تُكتب بروح سينمائية لا يمكن فهمها أو استيعابها إلا بتخيّل الكاميرا و حركتها .

و في هذا الشأن تعبّر هبة بوخمسين عن قدرتها ، حيث أنني رصدت أكثر من مشهد تمّ بناءه متوافقًا مع كاميرا سينمائية .. كما في ص ٣٨ :

(في الرؤيا ، كنت أطلّ من شرفة عليّة، رأيتني وإياها، نبضي يقرأ المستتر في قلبينا، يجيء الصوت مشوّشاً ، أحاول تلقّف الرمز ، تفكيكه ، الإنصهار في المعنى، أرانا ، سارّة وجعفر وعادل معي في مطار غريب ، وأمّي تمنحني بركتها ، وأشواق من بين الهمس ترسلها لقلبي ، لا يحسّها سواي . أعلق بين كلمات سارّة وجعفر المأخوذ بالضحك. يخبو الممتدّ من ضياء الشمس المتسلّل عبر زجاج يحيط بنا ، أصوات الطائرات تخفت ويبقى رنين سارّة وتغيب عينا أبي) .

في المشهد أعلاه ؛ تعمل الروائية على توظيف حركي لخمس كاميرات بالشكل الآتي :

الكاميرا الأولى : تبدأ من (ماريا) ، ثم تتحوّل إلى (ليلي) و ترصد تأثير الرؤيا عليها .

الكاميرا الثانية : ترافق (ليلي ، جعفر ، سارّة ، عادل) و ترصد بلا صوت سلوكهم المبتهج .

الكاميرا الثالثة : ترافق (جعفر ، سارّة) و تركّز على شفتي (سارّة) و عيني (جعفر) .

الكاميرا الرابعة : ترصد أشعة الشمس الداخلة عبر زجاج يغلّف جدار المطار المطلّ على المدرج .

الكاميرا الخامسة : لقطة من الأعلى ؛ ترصد (ليلي) وحيدة في المطار .. ولا شيء آخر سوى بقايا أصوات غير مفهومة .

بهذه الطريقة يمكن استيعاب المشهد كاملاً ، لأنّ المرور على مشهد كهذا بشكل عابر دون الإشارة إلى ما يحتويه .. لن يكون منصفًا .

و لن أسهب أكثر في الإشارة إلى مشاهد من هذا النوع و لكنني رصدتها في عدّة صفحات أخرى ، مثل ص ١١٧-١١٨ و أيضًا في ص ١٢٥ و ص ١٩٣-١٩٤.

إشراقات في المتن

لولا الجرس الوجودي الذي تقرعه (أكون أو لا أكون تلك هي المسألة) ، لما تمّ ربطها بـ (هاملت) شكسبير و لأربعة قرون تقريبًا (٤) . ومن هكذا زاوية

يمكن أيضًا أن نقتنص بعض الإشراقات في متن الرواية ، عبارات قامت علي قدرة تكثيفية في قول كلّ شيء و بأقلّ عدد ممكن من المفردات . و قد أحببت هذا الرصد و استمتعت به ، و لن أطيل في إدراجه ولكنني سأكتفي بأمثلة منه كي تصل الفكرة إلى القارئ :

في الصفحة ٣٢ :

(السيادة والظلم ، ويلٌ محدق بإنسانيّتنا حين التواجه معهما مجتمعيْن) .

في الصفحة ٣٤ :

(لا يُهلك البنت سوى أوهام شرف مسفوح في مخيّلة ذويها) .

في الصفحة ٣٥ :

(من أين تجيء قسوة النساء؟! وكيف يصحو الرجل الضامر بداخلهن) .

في الصفحة ٣٩ :

(وحدهم النّاجون يسترشدون بخيط العبور) .

في الصفحة ٤٨ :

(نار الشمعتين التحم! كيف تتّصلان بخط حارق ؟) .

في الصفحة ٥٤ :

(إنهم يربّون الخوف فينا) .

في الصفحة ٧٨ :

(كيف يرتكز الكون على كتف صديق ؟)

وغيرها من الإشراقات التي زيّنت السرد و جعلته أبهى .

لمحات

* قدّمت الروائية لروايتها عبر أبطالها، إذ كُتبت المقدمة (هل أقدر؟) بقلم (ليلي جعفر) .. و هي طريقة حسنة وغير مستهلكة .

* جاء الإهداء متوافقًا مع روح الرواية .. و قد كتبت هبة بوخمسين في الإهداء ص ٥ :

(إليك ..

حتى تتصالح الأقدار وإيانا ،

ستبقى نوراً في آخر النفق)

* تمّ اقتباس مقطع أدبي كمدخل لروح الرواية في ص ٧ ، كان هيرمان هيسه قد استخدمه في تقديم رائعته (دميان) (٥) :

(لَمْ أكن أريد إلاّ أن أعيش وفق الدوافع التي تنبع من نفسي الحقيقية.

فلِمَ كان ذلك بهذه الصعوبة؟)

* زاوجت الروائية بين العنوان و الرواية و لوحة الغلاف (٦) ، و حين نظرت إلى الغلاف لأوّل مرّة لم يخطر على قلبي سوى أن يكون بالفعل (قليلا وشهقة) .

* أسماء الفصول أتت على نمط تتجاور فيه الاقتباسات الروحانية مع اللمحة الشاعرية ، و أيضًا احتفت الرواية ببعض المقاطع التي تفضح قدرة شعرية لطيفة لدى الروائية . كما في ص ٦٣-٦٤ .

* احتفت الرواية بتوظيفات مقبولة للموسيقى والغناء ، في حين لم يتم التطرق إلى السينما عبر السرد سوى إلى فيلم (Armageddon) و استعملت ثيمة الأب وابنته فقط كون الروائية أشارت إلى ضعف الفيلم من جوانب عدّة . أيضًا ؛ لم تحفل الرواية بتوظيف موسّع لنتاج الإنسانية من

الأدب الذي يمكن الاستفادة من ثيماته في السرد، واكتفت بتوظيف رومانسي مقتضب لرواية (غادة الكاميليا) لألكسندر دوما الابن .

* الروح محور العمل برمّته ، لذا كان حضور الكارما و تفسيراتها ومدلولاتها جليًا في الرواية ، و قد تعاملت الروائية مع الفكرة بشكل دقيق معتمدةً على تعريفات وحقائق متداولة لا متخيّلة .

* حفلت الرواية ببعض الألفاظ العامية، وقد جعلت لها الروائية هوامش تعين القارئ على فهمها نظرًا لاختلاف اللهجات .

* تشير الرواية إلى روح العصر من خلال توظيف لمفردات الانترنت و المدونات ، و لا تغفل عن منح مدوّنة لبطلة الرواية و تسميتها بـ (فيض) و هو مسمّى يحمل ما لا يسعنا المجال لسرده . (٧)

* تتعامل الرواية بحكمة مع فقرات ومفاصل هامة في تأريخ الكويت المعاصر ،وهي تنطلق من بيئتها الكويتية في النهاية حيث تشير إلى فترة الغزو الصدّامي و الانتخابات و صعود التيار الديني و قانون الدوائر الانتخابية و وفاة الأمير السابق وإشكالات الخلافة و غير ذلك . و أيضًا فيما يخص تأريخ لبنان المعاصر ابتداءً من إشارات حول الحرب الأهلية (١٩٧٥-١٩٩٠) و انتهاءً بحرب تموز الأخيرة (٢٠٠٦) .

* الكمال أمر غير وارد في العمل الإبداعي ، وإن كنت أرى في تلك الرواية مقدرة فذّة على السير في طريق السرد الحقيقي غير القائم على الإثارة و الفقاعات الإعلامية ، فإنني رصدت بعض الأخطاء أيضًا . وهي أخطاء إملائية أو طباعية أو لغوية لا تخدش الجمال بقدر ما تنفع المبدع حين يُشار إليها .

الصفحة ٧٦ :

(نحن الاثنين = نحن الاثنان)

(نحن الملتقيين = نحن الملتقيان)

الصفحة ١٩٥ :

(الشوفة = الشوف)

في الصفحة ١٩٦ :

(بالهيل = بالهال)

الصفحة ١٩٩ :

(لأنّهما متفقين = لأنّهما متّفقان)

خاتمة

لقد أمضيتُ وقتًا ممتعًا مع تلك الرواية .. و أحبّ أن أختم رؤيتي حول العمل بالقول أنّ الحياة مستمرة ، و ليس من واجب الأدب أن يمسك بها ليؤخّرها عن مسعى الوصول . و هبة بوخمسين تدرك ذلك جيدًا ، لذا فإن روايتها الجميلة (قليلاً وشهقة) لا تقوم بأكثر من عملية تشريح واحدة على عائلة واحدة في مقطع عرضي واحد . عائلة لا يهمنا كثيرًا أن نعرف تفاصيل بداياتها ولا أماكن قبور آخر سلالاتها ، عائلة تشبه أغلب العوائل ، تؤمن بأنّ الإنسان قادر على المغفرة ، و أنّ المحبّة طريق أقصر للوصول ، وأنّ الروح خالدة بشقائها أو بالنعمة .

هوامش :

(١) مزرعة الحيوان لـ جورج أورويل مثالاً .

(٢) مصادري في هذا الشأن قراءتي الخاصة و بعض المقالات في الموسوعة الحرّة "ويكبيديا" .

(٣) الناقد الدكتور حاتم الصكر في دراسة بعنوان (بعض مشكلات توصيل الشعر) .

(٤) تعمّدت ذكر (هاملت) مثالاً ، لأنّها أطول و أهم مسرحيات شكسبير باتّفاق النقاد .

(٥) الصفحة ٧ ، رواية (دميان) لـ هيرمان هيسة ، ترجمة ممدوح عدوان ، دار ورد / دمشق .

(٦) صورة الغلاف بعنوان Day Dreamer بعدسة Lars Raun .

(٧) الفيض نظرية فلسفية عن الخلق و صدور الموجودات ، بَلورها الفارابي متتبّعًا خطى الأفلاطونيين . لم تستفد الرواية من ثراء الاسم إلا في جزئية العطاء ربّما .





فاضل خلف على "ضفاف القلب"

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

فاضل خلف

قبل ثلاث سنوات حظيت بلقاء الأديب الكويتي فاضل خلف في رابطة الأدباء، كان صباحاً جميلاً واستثنائياً بعيداً عن زحمة العمل اليومي، ومهامه ومتطلباته التي لا ترحم، حينها كنت أسجل شهادته عن الأديب عبدا لله زكريا الأنصاري الراحل وبكل الحميمية والصدق ووفاء الطالب لأستاذه، تحدث فاضل خلف عن الأنصاري، وأثنى عليه ثناء يشتهيه القاصي والداني، وامتد الحديث وتشعب ليشمل الشعر والأدب ودوره الفاعل في استنهاض الأمة، ويقظتها من رقادها الطويل.

إذا كان الشعر ديوان العرب، فإن قصائد فاضل خلف ديوان حياته وسفر عطائه، الزاخر بكل ثمين ونفيس، وقد حرص الشاعر أن يستهل ديوانه بمجموعة من القصائد الدينية، مستوحاة من مبادئ الإسلام السمحة،وعظمة نبينا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

وانتهى اللقاء بتسجيل شريط كاسيت على مدى ساعتين، وهدية نفيسة مكانها عرش القلب ؛ ديوانه "على ضفاف مجردة "، وقد تفضل الشاعر ونقش بخطه الساحر "خط الرقعة "عبارة الإهداء الجميلة، ابتسمت وشكرته من أعماق قلبي وقلت له: يا سيدي الفاضل مثل هذه الخطوط و الكتابة، باتت اليوم عملة نادرة.

فاضل خلف ابن الثمانين عاماً . أطال الله عمره . تراه اليوم يسير بخطى وئيدة لكن هذا لم يؤثر، قيد أنملة، على خفة ظله، ورقة شعوره، وسمو خلقه،ونبل طباعه.

"على ضفاف مجردة " أول ديوان صدر للشاعر، عام /١٩٧٣/، وكان خلف يضطلع بأجمل وأغنى مهنة، إن جاز لنا ذلك التعبير ؛ فقد كان مستشاراً صحفياً في السفارة الكويتية في تونس، والتي قضى فيها أربعة عشر عاماً من ١٩٦٢.١٩٧٦ / ولعلها . في اعتقادنا . من أخصب فترات عطائه الإبداعي.

لقد سحرته تونس بخضرتها وسهولها وجبالها ووديانها،وأهلها وناسها الطيبين، كما تيّمه عشقاً وهوى خالصاً "نهر مجردة"، ذلك النهر الذي لمائه طعم السحر الحلال، فمن يغترف منه غرفة لا يمكن إلا أن يهيم به، ويبقى أسير حبه وهواه، ما كتب الله له فسحة من العمر والحياة، حتى أن الأديب خالد سعود الزيد قال له يوماً: " لقد ولدتك تونس شاعراً "، وبعد ثلاثين عاماً، يعيد خلف طباعة ديوانه على ضفاف مجردة /الكويت ٢٠٠٣ /، وقد زاد في الطبعة الثانية بعض القصائد منها قصيدة "من وحي الإسراء "، والتي كان الشاعر قد نظمها عام /١٩٥٦/.

فاضل خلف تتلمذ على يد شيخ أدباء الكويت عبد الله زكريا الأنصاري عاماً دراسياً واحدا /١٩٤٠ . ١٩٤١ /في المدرسة الشرقية،ولكن هذا العام كان له أثر عظيم في حياته، وها هو يهديه باكورة إنتاجه الشعري، حباً ووفاء وعرفاناً بالجميل، وكما جاء في الإهداء والتقريظ، فالأنصاري كان يهدي طلابه . إلى جانب الدروس المقررة . خلاصة معلوماته في التاريخ والأدب والثقافة العامة، فأحبه فاضل خلف،وأحب نفسه الصافية وأخلاقه الحميدة، وهو يثمّن جهوده المتميزة في بيت الكويت في القاهرة، ورئاسة تحرير مجلة البعثة، ورئاسة تحرير مجلة البيان وفي السلك الدبلوماسي، والإبداع الأدبي شعرا ونثرا.

فاضل خلف كأمثاله من شعراء الكويت كانت تشغل بالهم وتؤرق أفكارهم القضايا الكبرى للأمة العربية مثل قضية فلسطين،وقضية الجزائر، ولقد جسد شعراء الكويت هذه الروح العروبية الأصيلة خير تجسيد في أشعارهم وأدبهم

وأتساءل في هذا المقام: كم من الوفاء يمتلك شاعرنا، وكم من الإجلال والتقدير يكنّ لرسالة العلم والمعلم ؛ لقد مرّ في حياتنا معلمون كثيرون ربما نسيناهم ونسينا أيامهم، لكن شاعرنا المجبول على الوفاء لا ينسى، وهو بذلك يقدم لنا درسا في التربية والأخلاق والسلوك، على غاية من الأهمية والتقدير.

ويكثر تقريظ الديوان من كبار أدباء تونس وشعرائها المبدعين، أحفاد الشاعر الكبير " أبو القاسم الشابي " فها هو الشاعر مصطفى خريف يقول:

إيه يا فاضل يا زين الحمى

يا هزارا في روابي تونس

أوقد الأشواق في القلب فما

أنت إلا مقبس في المجلس

وها هو الشاعر محيي الدين خريف يطلق العنان لقريحته الشعرية، لتعطي الديوان ما يستحق من حفاوة وتقريظ وثناء:

على ضفاف مجردة

قلادة منضّده

علقها لغادة

كريمة ممجّده

يا صحبة العمرويا

طلعته المجدّده

وإذا كان الشعر ديوان العرب، فإن قصائد فاضل خلف ديوان حياته وسفر عطائه، الزاخر بكل ثمين ونفيس، وقد حرص الشاعر أن يستهل ديوانه بمجموعة من القصائد الدينية، مستوحاة من مبادئ الإسلام السمحة،وعظمة نبينا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم،و"الذكرى الخالدة "/١٩٦٣/ و"نغمة الصحراء " قصيدتان من وحي ذكرى مولده صلى الله عليه وسلم وسيرته العطرة، والحال كذلك في قصيدته "من وحي الإسراء "، والتي كان نظمها عام /١٩٥٦/، و"شهيد مؤتة" /١٩٦٦/، وهي مهداة لروح الصحابي الجليل جعفر بن أبي طالب،ومن أول قصيدة في الديوان "الذكرى الخالدة " نقتطف الأبيات التالية:

ذكرى النبي بنورها الوضاح

غمرت رحاب الكون بالأفراح

فتقشعت سحب الظلام وأشرقت

شمس الرسول بنورها اللماح

واستروحت دنيا العروبة نسمة

من عطر ماض حافل فواح

عزّ من الصحراء هبّ نسيمه

أم القرى كانت بشير فلاح

ص ١١



ثم ينتقل الشاعر من هذه القصائد الدينية، ليدخل محراب التاريخ الإسلامي، وفتوحاته الظافرة والخالدة،ويقدم لنا قصيدتين هامتين " جبل طارق " وفيها وصف رقيق يحفل بمشاعر الألفة والحنين لمدينة القائد الإسلامي الكبير طارق بن زياد، فاتح الأندلس:

صرح مدى الأزمان ناطق يروي
أقاصيص البواشق
يروي أقاصيص العلا والمجـد من
أيـام طـارق
ويحدث التاريـخ في صحف
مطهرة نواطق
صحف تشامخ مجدها فتعطرت زهـر
المناطـق

ص٢٨

ثم قصيدة ثانية على غاية من الأهمية "إقبال في محراب قرطبة "، ويبدو أن بلاد الأندلس بسحرها وعبق تاريخها، بقصورها ومسجدها وأوابدها التاريخية، كانت ملهمة للكثير من كبار الشعراء العرب أمثال: نزار قباني، وعمر أبو ريشة، والشاعر القطري علي بن سعود آل ثاني وغيرهم كثير، ممن كتبوا عن الأندلس، ذلك الفردوس المفقود، بكل الحميمية والحزن والأسى.

لقد تحدثوا عن غرناطة وإشبيلية وقرطبة وجنات العريف.. بأشعار تتصف ذلك التاريخ المجيد، وتستحث الأجيال على النهوض والبعث من جديد.

يقول شاعرنا فاضل خلف، وهو يروي لنا قصة قرطبة:

هي قصة المجد النضير
خلدت على مرّ العصور
هي قصة التاريخ والذكرى
علِى الدرب المنـير
أيام عزّ العرب والإســـلا
م والخير الكثير
أيام قرطبـــة، وكم كانت
منارا للثغـــور
أهدت حضـــارتها إلى الدنيا
مع الفضل الوفير

ص ٣١

وفاضل خلف كأمثاله من شعراء الكويت كانت تشغل بالهم وتؤرق أفكارهم القضايا الكبرى للأمة العربية مثل قضية فلسطين،وقضية الجزائر، ولقد جسد شعراء الكويت هذه الروح العروبية الأصيلة خير تجسيد في أشعارهم وأدبهم، وكان من هؤلاء شاعرنا فاضل الذي كتب عام /١٩٦٤ /قصيدة وطنية قومية عصماء بعنوان "فلسطين "والتي يصور فيها معاناة وآلام كل إنسان عربي لما أصاب الشقيقة فلسطين، ولما ابتليت به من احتلال آثم وغادر، إنها قصة كل عربي حر أصيل:

قصة دامية جاءت بـها
خيبة العدل وتجار الوعود

أتراهم فكروا إذا وعدوا

بمآس شيّب قلب الوليد

لطموا الحق بوعد زائف

وتمادوا في عتو وجمود

ص٤٠

ثم يتساءل الشاعر بحرقة وأسى عما حل بفلسطين وأهلها بعد نكبة الاحتلال، كيف حال بياراتها ومزارعها ومرابعها وأهلها وناسها:

حدثينا يا فلسطين فقد

شفّنا الوجد لما خلف السدود

كيف بياراتك الزهر وهل

أقفرت من أغنيات وقصيد

والمروج الخضر ما حل بها

بعد هجر الأهل للربع المشيد

كيف شطآنك في إشراقها

واصطفاق الموج فوق الشط المديد

كيف ساحاتك بالله وهل

ودعت ألحان مزمار وعود

وذرا حيفا ويافا هل غدت

مربعا خصبا لأحقاد اليهود

ص٤٤

وقبلها - وتحديدا في عام /١٩٥٨ / - كان شاعرنا قد نظم قصيدة بعنوان " الجزائر " وألقاها في الحفل الذي أقامه الطلاب العرب تمجيدا للثورة الجزائرية في مدينة كمبردج في بريطانيا، يصور فيها قصة البطولات والأمجاد التي سطّرتها الجزائر الباسلة وأهلها:

حي البطولة في الجزائر واسجع

بنشيدك الحر الجميل المبدع

واكتب بنور القلب أروع قصة

وقف الزمان حيا لها بتطلع

هي قصة قد سطّرت صفحاتها

سيرا لأمجاد النضال الأروع

هي ثورة الشعب العظيم لعزة

سلبت على مر الزمان المفجع

ص٤٧

وقبل هذا وذاك، وتحديدا في /١٩٥٦/١١/١١/ كان خلف يطلق من حنجرته نداء الأخوة العربية الصادقة لنجدة "بور سعيد" المدينة الصامدة في مصر الشقيقة،التي وقفت تتحدى غطرسة العدوان الثلاثي الآثم وحقده،وجيوشه وأساطيله.. وإذا كان الشعر ديوان العرب كما يقال، فهذا هو ديوان شعر فاضل خلف بل هذا ديوان شعراء الكويت، الذين كنت تحس دائما أنهم في قلب الحدث العربي، والجرح العربي والحلم العربي، الذي لم يمت ولن يموت أبدا بإذن الله. يقول شاعرنا،يدعو الأمة العربية من الخليج إلى المحيط لنجدة الأشقاء العرب في مصر:

هبوا فقد طاب الكفاح

وبدت تباشير الصباح

ما خاب شعب باسل

قد صاح حي على الفلاح

جار الدخيل بأرضنا

هيا إلى حمل السلاح

العز يرنو نحونا

يدعو بألسنة فصاح

إن الشعوب تحررت

بالنار والدم..لا بالنواح

ص١٠٧

وفي العام نفسه /١٩٥٦/كانت أسرة " طارق بن زياد "في ثانوية" الشويخ" قد أقامت حفلا ثقافيا،شارك فيه شاعرنا،وألقى فيه قصيدة بعنوان " نهضة الشباب" يدعو فيها زملاءه وإخوانه الشباب للتمسك والتشبث براية العلم الرفيع، وقوة العزائم، والثبات على الحق والمبادئ، كما حال أسلافنا وأجدادنا:

إني هنا تحت اللواء الخافق

أهدي تحياتي لأسرة طارق

يا أيها الشبان هذا مجدكم

يدعو كم بندائه المتلاحق

لبوا النداء وأظهروا عزماتكم

وامشوا إلى مسرى السهى بفيالق

بالعلم صارت للخلائق صولة

تسمو بها فوق السماك الشاهق

المجد للعلم الرفيع فإنه

فخر العقول وحلية للناطق

ص١٠١

وفي عام /١٩٦١/ يبعث من مدينة "لندن" بهذه القصيدة الوطنية وهي بعنوان "صفحة بيضاء" ولعلها يرسلها بمناسبة عيد استقلال الكويت الغالية على قلبه، ولهذا فهو يحمل وطنه أينما سار وارتحل:

أنباؤك الغراء يا وطني

أنشودة في مسمع الزمن

وقصيدة عصماء رددها

ناي الزمان بأفصح اللسن

صارت على الأيام ملحمة

شعت على الصحراء والمدن

والحب للأوطان مزدهر

في قلب كل مواطن فطن

فإلى الكويت الحر تهنئة

لم تستكن يوما ولم تهن

ص١١٦

وحتى حين يخاطب صديقه الأديب والباحث عادل محمد العبد المغني الوزير المفوض السابق بوزارة الخارجية فإنه، من خلال حبه لصديقه، يعبر عما يجيش في فؤاده من حب الكويت، وهواها الذي يسكن الضلوع، ولعل هذه القصيدة عام /٢٠٠٣/ من أحدث القصائد التي يثبتها الشاعر في هذا الديوان:

نغم يزدهي بزهر الربيع

صاغه مخلص بفن بديع



هو حب الكويت حين تجلى

وتبدى سناه بين الضلوع

هو حب الكويت في كل فن

يتسامى بكل مغنى رفيع

أدب أو سياسة أو علوم

صنعت للبلاد أبهى صنع

في رحاب التاريخ وهو ملئ

بالبطولات أورقت للجموع

هذه دولة الكويت و شعب

يتحدى الردى كسد منيع

صـ١٠٤ـ

و حين يوجه قسم اللغة العربية بجامعة الكويت دعوة للشاعر، للقاء طلبة الأدب العربي، يلبي شاعرنا الدعوة بكل رحابة صدر، و يحمل في جعبته قصيدة بعنوان " الصرح " عام ٢٠٠٠ م، يهديها إلى جامعة الكويت، ذلك الصرح الحضاري الذي يشع علما و نورا وأدبا :

شكري للصرح يردده

قلبي و الشعر يغرده

صرح أشدو بمناقبه

صرح قد بورك مهده

اليوم يغرد مزهره

أنغاما يعزفها غده

و كويت الرفعة تسنده

ووسام الحب تقلده

صـ٧٥ـ

و الشاعر فاضل خلف لا ينسى المعلم أبدا، فالمعلم صانع الأجيال، و قائد الركب و الأب المخلص في حب أبنائه

و هو النور المضيء للأمة كلها :

معلـــم لكنه قائـــد

يشع نور النصر من بنده

قد علم الأجيال معنى العلا

و طبق الأرجاء من رفده

فهو أب يخلص في حبــه

و ماجد يصدق في وده

يســدي إلى الآفاق آلاءه

و أي شيء عز لم يسده

صـ٨٠ـ

والشاعر خلف حريص على مد جسور المحبة بينه وبين أصدقائه الشعراء والأدباء والمربين، لا ينسى أحدا،فهو يشيد بعطاء الأحياء، ويرثي الأموات ويعدد مناقبهم، فها هو يرثي الأديب عباس محمود العقاد،والدكتور زكي مبارك،وصقر الشبيب،وفهد العسكر،وبدر شاكر السياب، وخليفة القطان.

ويهدي تحياته ومحبته إلى أصدقائه الأدباء: أنيس منصور،والفنان التشكيلي الكويتي أيوب حسين،والتونسي محمد مزهود القيرواني،والمربي السوري محمود صافي، وتحياته للدبلوماسية الكويتية متمثلة بالصديق سليمان ماجد الشاهين..

وهكذا ترى أن الأصدقاء جميعا حاضرون في أشعار خلف، سواء أكانوا



أحياء، أم أموات، رحلوا عنا إلى دار الخلود والبقاء.

ولنسمع إليه يرثي الشاعر الكويتي الكبير فهد العسكر:

يا موحي الشعر بالأنغام والغزل

وناشر العطر من نواره الخضل

وباعث الحب من أعماق خافقة

وواهب الفيض من شلاله الهطل

وصائغ الفن لا يسمو لرفعته

شاد من الحي من غض ومكتهل

وساهر الليل والأسحار شاهدة

يصوغ ألحانه من مزهر ثمل

الكويت /١٩٦٣/ م ص ١٢٦

وهاهو يودع الفنان خليفة القطان بهذه الأبيات الأربعة، والتي تشيد بفنه وعلمه وفلسفته الراقية، لقد عاش نجما ومات نجمة، ورحل عن دنيانا الفانية بكل هدوء وسكينة، وشاعرنا أطال الله عمره، يوصي أن نودعه بلا ضجة ولا صخب:

أرأيتم بدائع القطـــــان

ورحيلا وافاه في كتمـــان

وكما ودع الحمى ودعوني

وبلا ضجـــة ولا إعـلان

يا بديع الفنون تهنيك دار

ملؤها الحب في رحيب الجنان

عشت فينا معلما فيلسوفا

وستحيا نجما على الأزمان

الكويت /٢٠٠٣/ ص١٣٦

الشاعر..وتونس..ونهر مجردة

متعمدا تركت الحديث عن تونس ونهر مجردة إلى الجزء الأخير، لنختم به دراستنا، بأحب الذكريات إلى قلب شاعرنا فاضل خلف، الذي عاش عقدا ونصف في رحا ب الشقيقة تونس، فأحبها كما أحب الكويت، وأحبه أهل تونس، وأحبوا الكويت من خلال شخصيته وأدبه الجم، وأشعاره الخالدة.

يقول الأديب التونسي " الهادي العبيدي " رئيس تحرير جريدة الصباح عن جهود شاعرنا الحثيثة والنبيلة في تخليد نهر مجردة: حرص الصديق الشاعر الكويتي فاضل خلف، نزيل تونس على تخليد نهر مجردة مثلما خلد الشعر في المشرق العربي نهر النيل ودجلة والفرات وبردى، وقد أعرب عن ذلك في كثير من المناسبات حتى أنه أطلق على ديوانه عنوانا يحمل اسم ذلك النهر.

ولنستمع إلى الشاعر يخاطب ذلك النهر الخالد والجميل بقصيدة بعنوان " نهر مجردة " فيقول له:

تنزّل على الخضراء درا وعسجدا

وزدها على الأيام عزّا وسؤددا

وعطر ثراها من معينك بالـــشذا

فقد طبت في الآفاق نبعا وموردا

وصفق مع الشادين في كل منحنى

وحي جموع الهازجين مزغردا

وردد مع الأطيار في الدوح شدوها



ورجّع حفيف الغاب لحنا مجددا

ثم يسبغ الشاعر على نهر مجردة الصفات الإنسانية السامية والعظيمة ؛ فهو باعث على الثورة ضد الطغاة والظالمين، وهذا ما يجعل حمى الوطن حرا وعزيزا وكريما، ويرتقي سلم المجد والسيادة، ويتربع على عرش التقدم والحضارة:

ففي ضفتيك اليوم للمجد ثورة

بخضرتها تجتث ما كان أجردا

تزيد مجاليك الحسان تألقا

يعود به وجه الحمى متوردا

وتحيي من الوادي ربوعا عزيزة

ستغدو بأفق المجد أبهى وأرغدا

ونهر مجردة كما يصوره الشاعر جميل وعظيم في جميع الأحوال، سواء أكان ثائرا متمردا،أم كان رائقا متهاديا، إنه رسول محبة وخير، يوحي للشعراء والفنانين والمبدعين بأعظم الأشعار والألحان، ولعمري فقد قال فاضل خلف الكلام الفصل في نهر مجردة حتى أنه لم يترك لمن بعده ما يمكن أن يقال في التغزل بذلك النهر رمز الخير والعطاء:

لقد عشت حينا في حماك مغردا

شهدتك فيها ثائرا متمردا

شهدتك فيها رائقا متهاديا

فما كنت صخّابا وما كنت مزبدا

وقد كنت في حاليك يا نهر خيرا

بمسراك تبدي رأفة وتوددا

وقد كنت لي في عالم الشعر موحيا

فصغت مع الشادين شعرا مخلدا

وما كنت قبل الملتقى مترنما

فأصبحت في مغناك طيرا مغردا

١٩٧٣ / ص٥٢. ٥٣.

ولا يشبع نهم الشاعر وحبه لذلك النهر قصيدة واحدة، بل هو يسطر القصيدة تلو الأخرى، يتغزل بالنهر وجماله وجلاله، ونقرأ معا القصيدة التي تحمل عنوان الديوان " على ضفاف مجردة "، والتي يؤكد فيها على حضارة تونس وبهائها عبر العصور:

أ تونس يا ربة المزهر وباعثة الحب في الأعصر

لك المجد تيهي بما نلته من المغنم الوافر المثمر

فأرضك مهد الجمال الرطيب، وجوك جو السنا المقمر

وأفقك للنور مستودع يوزع من فيضه الممطر

أتيتك والقلب في لهفة إلى عالم بالعطا مزهر

ص / ٦٨ /

ولعل قصيدة " الورقات التونسية " تكون امتدادا لتلك العلاقة الحميمة بين شاعرنا وتونس، وهذه القصيدة كتبها الشاعر وأهداها لصديقه الأديب والباحث " "حسن حسني عبد الوهاب " وذلك بعد إصداره لكتاب " ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية

التونسية " يقول الشاعر:

مرحبا بالورقات التونسية

مرحبا بالنفخات الحسنية

مرحبا بالتونسيات التي

أهدت الفكر منارات وضية

وروابي تونس من قــدم

مواطن المجد وسر العبقرية

نبغ الفكر بها مزدهـرا

ثم أهدى من سناه البـشرية

هذه الأربع كانت قبسـا

فسلوها عن عصور ذهبـيـة

ص / ٥٦ /

وكان الأديب " عبد الله زكريا الأنصاري " رحمه الله، قد أرسل رسالة لشاعرنا، يعاتبه فيها لأنه نسي وطنه الكويت، في غمرة حبه وعشقه لتونس الخضراء، وهاهو خلف يرد تلك، مؤكدا أنه من المحال أن ينسى وطنه:

لم تنسني تونس الخضراء إخواني

ولم تزدني ســوى شوق لخلاني

ولم تزدني سوى حب إلى وطـن

أصفيته الود ألوانا وأصفانـي

وللكويت حنين بات ملء دمي

لولا وجودي في الخضرا الأضناني

فتونس المجد مضياف ومؤنسـة

تحيي الأديب وتجزيه بإحســان

وتونــس بهجة الدنيا وزينتها

آمنت باللـــه فيها خير إيمـــان

ص / ٦٠ /

ولا تكتمل دائرة الحب لتونس ومجردة، بدون الإشارة والوقوف عند شاعر تونس والعربية، المبدع الفذ، والعملاق الخالد " أبو القاسم الشابي "، الذي يعتبر معلما من معالم تونس الحضارية، ومنارة من مناراتها الإبداعية.

ولا أروع ولا أجمل من أن يتغزل الشاعر بالشاعر، فلنستمع إلى " فاضل خلف " وقصيدته الرائية، والتي تحمل عنوان " أبو القاسم الشابي ":

في تونس الخضراء رنّ بمسمعي صوت السـمير

هو صوت شاعرها المخلد في القلوب على العصور

(كم من عهود عذبة في عدوة الوادي النضـير)

فضية الأسحار مذهبة الأصائـل والبكــور

ثم ينتقل الشاعر متسائلا، إن كان صوت الشابي يمكن أن يسكت عبر مر العصور،مؤكدا أن البلبل الذي خلق للشدو و التغريد لا يمكن أن يسكت أبدا:

هل يسكت الشعر الجريح على المصائب والثبور

هل يسكت الشابي وهو لسان موطنه الصبـور

كلا فما خلق المغرد للســكوت على النكير

ثم يختتم الشاعر قصيدته بمخاطبة



روح الشابي، التي ما تزال ترفرف فوق سماء تونس الخضراء، مؤكدا حبه وإعجابه بتلك القامة الشعرية الباسقة:

يا شاعر الخضراء حدق من ترى
بين الزهور
من ذلك المفتون بالخضراء بالشعب الهصور
أعرفته يا أيها الشـــابي من
خلف الخدور
هو شاعر من مشرق الأحباب جاء
إلى الثغور
للمغرب العربي حب ملء خافقه
الطهـــور

تونس / ١٩٦٧ / ص ٦٧

الشاعر في سطور

- ولد فاضل خلف التليجي في الكويت عام / ١٩٢٧ /.
- شاعر وقاص ومؤرخ وناقد.

أول من أصدر مجموعة قصصية في الكويت بعنوان " أحلام الشباب " عام / ١٩٥٥ /، فحاز بذلك سبق الريادة.

- تلقى تعليمه في المدرستين: الشرقية والمباركية، وزاول مهنة التدريس فيهما من ١٩٤٤ - ١٩٥٥.
- عمل في دائرة المعارف من ١٩٥٢ - ١٩٥٤، وفي دائرة المطبوعات والنشر من ١٩٥٤ - ١٩٥٦.
- سافر إلى مدينة كامبريدج / بريطانيا للدراسة من عام ١٩٥٨ - ١٩٦١.
- عمل في السلك الدبلوماسي، ملحقا صحفيا في السفارة الكويتية بتونس من عام ١٩٦٢ - ١٩٧٤.
- ينحدر الشاعر من أسرة أدبية عريقة، وشقيقاه: عبد الله وخالد من أدباء الكويت البارزين.

**** مؤلفاتـــــه**

- أحلام الشباب / قصص قصيرة - ١٩٥٥.
- في الأدب والحياة - مقالات في الأدب والنقد - ١٩٥٦.
- زكي مبارك / ط١ ١٩٥٧، ط ٢ ١٩٨٢.
- دراسات أدبية كويتية ط١ ١٩٦٩، ط٢ ١٩٨١.
- ديوان على ضفاف مجردة / شعر - ط١ ١٩٧٣، ط٢ ٢٠٠٣.
- سـياحات فكرية ١٩٧٧.
- ٢٥ فبراير / ديوان شعر وطن - ١٩٨١.
- أصوات عالية، أصداء بعيدة - ١٩٨٣.
- قراطيس مبعثرة، مقالات ودراسات ١٩٨٥.
- ذكريات نقعة ابن خميس، سيرة ذاتية ١٩٨٧.
- أزهـار الخيـر، مـذكرات ومقالات ١٩٨٧.
- أصابع العروس / قصص ١٩٨٩.
- لبنان والوجه الضبابي، قصائد نثرية ١٩٨٩.



. فرحان راشد الفرحان والقصة القصيرة، دراسة ١٩٩١.

. سعاد الصباح الشعر والشاعرة. دراسة ١٩٩٢.

. كاظمة وأخواتها / ديوان شعر ١٩٩٥.

. دراسات كويتية في ثلاثة أجزاء. ١٩٩٦.

. ديوان الفاضل، الأعمال الشعرية الكاملة، وتضم الدواوين الثلاثة: على ضفاف مجردة، ٢٥ فبراير، كاظمة وأخواتها، وقد صدر في طبعة أنيقة عام ٢٠٠٦.

** مراجع البحث

. ديوان على ضفاف مجردة / الكويت ط ٢ ٢٠٠٣.

. ديوان الفاضل / الكويت ط ١ ٢٠٠٦.

. أدباء وأديبات الكويت / ليلى محمد صالح. الكويت ١٩٩٦.





الكويت القديمة ملكت وجدان الفايز

بقلم : كاملة سالم العيّاد
(الكويت)

حين نستمع لشعر محمد الفايز، نستمع لصوت مدينتنا القديمة ويتناهي إلى أسماعنا صدى تلك الأيام بجمالها إشراقاتها، حتى حين يتكلم الشاعر عن عذابات الإنسان الكويتي في البحر يتكلم عن عذابات خلقت التحدي وصنعت الفوز بكفاح الآباء والأمّهات الذين اجتمعوا حول لُقمة العيش يأكلونها بسرور وقناعة ورضا، في المدينة القديمة سرت روح واحدة بين كل الكويتيين روح خلقت المحبة والتلاحم الذي صنع طُموحاً لصنع كويت أفضل..

من يستطع أن يستمع لشعر محمد الفايز ولا يغوص في أعماقه ويسندُ ظهرَهُ إلى الوراء ويُطلق لخياله العنان، يتطلع إلى السماء وزُرقتها الرائعة فتُردد روحه وقلبه شكراً لربِّ العالمين على تغير الأحوال إلى الأفضل.

من يستطيع أن يخفي إعجابه بشعر الفايز الذي يعكس ضوءاً يصِلُنا بماضي الآباء والأجداد.. فتتجلّى للإنسان الكويتي صوراً كثيرة هنا وهناك صور للكفاح، للمعاناة، للرضا بما كتبه الله والعمل ما هو أفضل. يقول محمد الفايز من مذكرات بحار.

من مذكرات بحار "محمد الفايز"

لازلت أذكر كل شيء عن مدينتنا القديمة

عن حارتي الرملية الصفراء والمقل الحزينة

لما نحدق في السماء على السطوح

نضبت جرار الماء والغدران مثل يد البخيل

محلت، فأمست كالقبور

مخسوفة سوداء تملؤها الصخور

وعلى الضفاف الغارقات

بالشمس والرمل والندى والضباب

وقف الصحاب

يترقبون سفينة الماء

التي قالوا تعود

بالماء من نهر الشمال والسماء

بيضاء كنهر من جليد

هيهات أن تمطر

ويهتف من بعيد

نفر يبشر أن صارية تلوح

كهلال مئذنة يغطيها الضباب

صلى إذن

فالموت أقرب ما يكون

الريح أغرقت السفينة والسماء

حقدت علينا يا أمينة

ينطلق الشاعر الأديب محمد الفايز الذي تتضح في شخصيته حبه الشديد لهذه الأرض فأبى إلا أن يسجل أسطورة وملحمة لمعاناة شعب تضاهي الملاحم العالمية كالأليادة الأوديسا وكاليفارا والشهنامة ليس من حيث ضخامة الألفاظ وتشابك الصراع وإنما على بساطتها تعكس هذا الصبر، والكفاح الأبدي،والتعايش مع ظروف الحياة بكل معطياتها.

محمد الفايز يعرض هذه القصيدة بأسلوب قصصي مميز لأنه قصاص كتب القصة القصيرة وخبرها، وهاهو يستخدمها بكل لقطاتها وعناصرها ليضيف للقصيدة لمحات جمالية رائعة يبدؤها" لازلت" فعل ناسخ يوحي باستمرار عرض شريط الذكريات ويبدو الصراع خلال الإناره.

وال فلاش بلاك Flash black بالاستمرارية، وكأنه يرد على استفسار ذكر فعل مضارع، كل شيء للتأكيد والمدينة. مدينتنا (جميعاً) وأي مدينة، القديمة بالذات، وتتوارد الألفاظ الموحية(الحارة رملية صفراء) واللون الأصفر يوحي بالحزن يناسب المقل الحزينة (عمق الألم)، و "التحديق" يعبر عن الحالة النفسية " في السماء" كناية عن الاتصال بالخالق ليعكس حالة إيمانية خاصة بالشعب" على السطوح" لتوحي بالعلو والقرب وتتوالى "نضبت" لفظة موحية بانتهاء الماء تماماً وأكدها مرة أخرى "محلت" انقطع منها كل خير فأصبحت كالقبور وهو تشبيه يوحي بالوحشية والخوف أيضاً، لأن هذا الحدث الرئيسي في الموضوع فهي "مخسوفة" والخسف أسوأ الأحوال التي تمر بها الأشياء وتملؤها الصخور فلا أمل يرجى أبداً وتنتقل بنا القصة أو القصيدة إلى لقطة كاميرا أخرى تعكس لنا حالة

أخرى فالضفاف الغارقة بالشمس (إشراق ونور والرمل المندى رمل المدينة يتفاعل مع مفردات الطبيعة بحب ثم يقطع علينا هذا الإمتاع الذي يحسه ويعيشه أو الذي يخاف منه، أو يغلق هذه الحكاية. وقف الصحاب وفي العبارة إيحاء بالتلاحم وروح الجماعة والتحدي اشتياق ولهفة ولواعج، ويكمل هذه الترقب (سفينة الماء لتي قالوا) فيها تشكيك من عودة السفينة (سماء بيضاء) صافية ويزيدها التشبيه إصراراً كنهر من جليد ولا أمل بأي أمطار هيهات... استحالة تستقطب الاسترحام والمشاركة والإحساس بالمعاناة.

ويعود لنا أسلوب القصة، يحرك مشاعرنا هتاف، والهتاف للفرحة وقد نظن بقرب الانتظار (يبشر) وتتجلى النزعة الدينية الصارمة كهلال مئذنة، فالنصر من عند الله، والعودة الميمونة للسفينة تمثل قدسية يعكسها هلال مئذنة، ويصدمنا مرة أخرى فما دمت تؤمنين (صلى إذن) لله وهذه طبيعة شعب تؤكدها أجهزة الإعلام وهي تعرض مرات عديدة سجود سمو أمير البلاد بعد عودته إلى البلاد بعد التحرير، طبيعة شعب نتمنى ألا تتغير في السجود لله شكراً، وصبراً ويتبادر من أمينة سؤال لماذا أصلي؟! فيجيبها القصاص الشاعر، بعبارات سريعة متلاحقة لا تحتمل شرحاً ولا تحليلاً (الريح أغرقت السفينة) (والسماء حقدت علينا يا أمينة) واختار الاسم (أمينة) ليعطي إيحاء بالأمانة ويتحملها أيضاً أياً كانت وقد عكست هذه القصيدة شخصية شاعر مخضرم عاش ذكريات الكويت القديمة ولمس جزئياتها، وخاف أن تمحو من ذاكرة الأطفال ، وأن تطغى المدينة الحديثة على كل ما بقي لها من سجل مسجلاً بالصوت واللون والصورة، وأسماها مذكرات بحار ضمنها ديوانه النور من الداخل وجاءت قصيدته مشعة بألفاظها ودلالاتها الموحية لتعكس الصدق الذي يعيشه الشاعر ويود أن يعرفه الآخرون كما يود أن يشاركه العالم الآخر من الإحساس بمعاناة هذا الشعب قبل أن يعيش رغد زمن النفط . و(حارتي الرملية الصفراء) كناية عن الحزن (المقل الحزينة) كناية عن الحزن نضبت، محلت، بيضاء كناية عن استحالة المطر لعدم وجود السحب بيضاء كنهر من جليد (تشبيه ليؤكد السابق). هيهات اسم فعل بمعنى بعد واستحال والتشبيه كهلال مئذنة، لتضفي عليها القدسية التي يريد، والنابعة من أهميتها وأهمية الماء الذي تحمله لهم.قد ينظر بعض النقاد إلى هذه القصيدة بإنها قصيدة عادية، ولعلي أخالفهم برأي متواضع مؤداه أن القصيدة تتصل بتراث بدأ



ينسى ويضيع، وقد تصدى لها هذا الشعر بإحساس وطني صادق وقريب وبأسلوب قصصي جميل يفهمه أبناء البلد ويعيشون ذكراهم فيه، كما فهمه الكثير من القراء العرب الذين أحسوا عمق معاناة هذا الشعب حيث يكمل كل أوجه المعاناة في مذكراته اللاحقة لتكون ملحمة كويتية رائعة بكل صورها ومعالمها التي قاربت على الاندثار فأحياها الشاعر المرحوم محمد الفايز ولذا جاء سجل شعره انعكاساً لوطنيته وإحساسه بالمسؤولية تجاه الأجيال القادمة لتصل رسالته إلى الأسماع.. في لوحة متكاملة باللون والصوت والصورة وهذه القصيدة نموذج من نماذج الأدب الإنساني الذي يستطيع كل قارئ أن يعيش مفرداته ويحس معاناته.







عبدالله العلوي

أول شاعر ودبلوماسي يمزح في بيانه السياسي

بقلم: عبدالله عيسى
(الكويت)

أن يكون الأدب أداة السياسة؛ فهذا مطرد في التاريخ، و أن يستخدم الأدب السياسة كموضوعات يناقشها أو يبدي الرأي فيها؛ فهذا متواتر أيضاً، بيد أن يكون الشعر لغة صياغة القرارات السياسية بل أن يتخذ المزاح أسلوباً للنظم، فهذا العجاب، و لكنه وقع في أواسط القرن العشرين.

مولود هاشمي لأبوين يمانيين أبصر النور في سنغافورة (١) من بلاد الملايو (٢) عام ١٩٠٣(٣)، يا لها من سبيكة أسبغت على هذا الوليد سرابيل


عبدالله العلوي

(١) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(٢) بلاد الملايو: المنطقة التي تشمل أندونيسيا، ماليزيا، شنغافورة و بروناي، و قد كان في تلك المنطقة أكبر جالية عربية – خاصة اليمانية– في نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن اعشرين، و قد التقيت بأحد أحفادهم عام ٢٠٠٦ في ماليزيا.

(٣) شفوياً من الدكتور سليمان الشطي.

تجارب أبدعت موهبة استقرت في شخصه، فكان عبدالله بن أحمد بن عمر بن عبدالله بن عمر بن يحيى العلوي (٤)أبا ليلى(٥).

أبصر النور في بلاد غريبة عن العربية،رغم أن جذوره تمتد إلى قلب العروبة نسباً و بلداً، فوصل تينكم الخلتين بالمواظبة على الآداب العربية حتى قرأ البيان و التبيين ما يربو على الخمسين مرة(٦) و لم ينس حضه من آداب الثقافة المحيطة به فأتقن الأندونيسية و الماليزية و الإنجليزية. (٧)

و قد تاه به علماء اليمن سعداً و يمناً بمولده حتى ازدحمت طرق السماء بالدعوات الصالحات له و المراسلات المباركات لوالده؛ فأنشد العالم الشاعر أبو بكر عبدالرحمن بن شهاب الدين:-

لأحمد نجل قادم بسعوده

له كليت العين العناية و الرضا

وسماه عبدالله فهو كجده

و بالفال قد أرخت إلا من (ارتضى) (٨)

فلا عجب أنه في سن الخامسة عشر حين سافر إلى بلاد حضرموت - و كأنه يزور مسقط رأس موهبته في وادي عبقر -لا عجب أنه أصدر مجلة (عكاظ) التي كانت تكتب بالأنامل المجردة لتنشر في الأندية الأدبية (٩)، ولا زال غض العظم طرياً، و من أجل ذلك قدمه الإمام يحيى حميد الدين- إمام اليمن - و بعد ذلك الملك أحمد و سيف الإسلام البدر، حتى أن الإمام يحيى كان يدعوه بـ(الولد عبدالله) (١٠)على ما كان يعرف به الإمام من الشدة و الجلف، كما اعتاد سيف الإسلام البدر على أن يبعث له بيتين من الشعر تلغرافيافي كل مدينة يحل فيها (١١)، و قد جمع تلك المراسلات -وأخرى بينه و بين آخرين - جمعها في ديوان شعري سماه (المجاج) و أضاف عليها بعض الأبيات المتفرقات،و كان قد قدمه له الشاعر أحمد رامي(١٢)، و مما جاء في تلك المراسلات ما أرسله الأمير سيف الإسلام إلى الشاعر عند نزوله (زبيد):

عسى الله أن يدني زمان تواصل

به تشتفي من علة الوجد و الفصم

و نبلغ من لقياكم غاية المنى

و تنزاح عنا و حشة الكرب و الهم

---

(٤) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج، ص(ذ)

(٥) مصدر سابق، ص (أ-ك)

(٦) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(٧) العلوي،عبدالله بن يحيى. المجاج ص(ص)

(٨) مصدر سابق ص (ذ)

(٩) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(١٠) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر).

(١١) أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير)

(١٢) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج، ص(س).



فرد مجاوباً:

بدور زبيد قد حططنا رحالنا

ولكن رحل الشوق ماضٍ على الرغم

إذا ما ذكرنا كم شربنا دموعنا

وعفنا لذكراكم كؤوس ابنة الكرم (١٣)

ثم تابع رحلته إلى الحجاز فمصر، و هناك حصل على الشهادة العالمية التي يقضي بها الأزهريون السنين الطوال – على جمع الكثرة – للحصول عليها حصل عليها بثلاثة أشهر–على جمع القلة– فقط وعاد إلى الملايو(١٤)، ليصبح من أعيان العرب ثم، و من الأدباء و العلماء و الصحافيين– بعض الأحيان –، فينصب بعدها على رأس ثلة من المؤسسات و الجمعيات الإسلامية؛ فهو رئيس الرابطة العربية و نائب الرئيس لجمعية الدعوة الإسلامية و للرابطة الإسلامية الباكستانية و العديد العديد مما لا يسع المقام لذكره (١٥)، ليس بين العرب فحسب بل حتى بين الملايويين، إذ كتب في صحيفة (أوتسن مالايو) الماليزية (١٦)،و في سنة ١٩٥١ مثل (مالايا) في المؤتمر الإسلامي الذي عقد في تلك السنة في كراتشي، و انتخب عضواً في إدارة المجلس التشريعي بسنغافورة (١٧).

لقد شب عبدالله بن يحيى العلوي– ذو القامة المتوسطة و الوجه الأحمر المشابه لبني جنوب أوروبا–(١٨) شب حتى بلغ مرحلة كان قد نبغ شعره عن أترابه، و كان يرسل إلى يحيى حميد الدين بالشعر فراداه و أسرابه، و لكن يا أسفاً على عدم بلوغ شيءٍ من ذاك الشعر إلى أيدينا إلا قليلاً و مما يذكر أنه قال في حضرة الإمام أبياتاً منها:

ما لصنعاء لا أراها كما كنت

أراها من قبل عشرين عاما؟

في ثراها دم و في الجو غيم

مكفهر و في الخدور أيامى

و أرى الروضة الجميلة ذبلى

والفراشات حولها كاليتامى

أطوت أهلها الكرام المنايا

أم أدار الرحى على القوم جاما؟

أتراها من ثورة الأمس ثكلى؟

أم تراها حبلى بأخرى غراما؟

عبرة الدهر قد تنبأت عنها

قبل عشرين حجة و صياما

ليت شيطان شعري الأمس

ما كان و ياليت عودها ما استقاما

تعست رجله و تبت خوافيه

و طاشت رياشه و القدامى (١٩)

---

(١٣) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج ص ٣٨٧.

(١٤) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر)

(١٥) المصدر السابق

(١٦) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج ص (ا– ا)

(١٧) المصدر السابق ص (ع) ، و أحسب مالايا سنغافورة.

(١٨) أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير

(١٩) المصدر السابق

ولا يخفى عليك أيها القارئ الكريم ما في هذه القصيدة من الجرأة أن تلقى أمام يحيى حميد الدين، إلا أن العلاقة بينهما توثقت أيما توثق لتكون فاتحة له بعد ذلك غداة إيصادُ الدنيا أبوابها عليه.

فقد ترك له أبوه مائة ألف جنيه ليزاوجها بالنباهة و التجارة بعد خمس سنوات فتطرح مائة و ثلاثة وسبعين بيتاً أو بعبارة نقدية أكثر مليوني جنيه (٢٠)، ضاعت كلها بعد الحرب العالمية الثانية.

كان في سنغافورة حين احتلها اليابانيون في الحرب العالمية الثانية، فاستولى القوم على أملاكه طراً عام ١٩٤٢(٢١). لينفى بعد ذلك إلى أندونيسيا في رحلة عذابات تسير فيها السفينة الحربية التي أقلته و عائلته الشبر في دهر؛ فقد قطعت خمسمائة كيلو متراً في شهر، ذلك لأنها كلما شرعت في الحركة أوقفها أمر بالركون إلى إحدى الجزر، فماكان من العلوي إلا أن نزل في إحدى الجزر باحثاً عن بعض البطاطا ليقدمها لأولاده بعد أن عجز أن يقدم لهم طعام السادة الأشراف الذي كان يطعمهم آنفاً،و إذا بالسفينة تطلق صيحتها تاركة إياه خلفها غير آبهة به، و قد أدركه الموت لولا عودة السفينة لا لشيء غير أن اليابانيين أرادوا أن يستخدموه مذيعاً لهم ضد الحلفاء في شوننتو، و هذا ما كان (٢٢)، و ليس ببعيد أن يكون ذلك سبب إصدار الإنجليز حكماً عليه بالإعدام و أن ألغت جميع أمواله البالغة مليوني جنيه (٢٣)، فاتخذ بعد الحرير الحصى سجاداً ، و بات أهله تحت سقف السماء في الليل هجاداً.

وما عاد إلا عام ١٩٤٧ إلى سنغافورة بعد أن أصدر الحلفاء العفو عنه. (٢٤)

هنالك توسل بحبال الأدب مرة أخرى لتوصله إلى إمام ا ليمن، فكان فاتحة حياة جديدة أبدع فيها العلوي فناً ماكان يسبقه إليه أحد.

عينه الإمام مستشاراً صحافياً في القاهرة متخذاً الزمالك موضع قدم له في بيت اقتطع من سنغافورة عام ١٩٥١ فيه ثمانية من الأبناء (٢٥)، و أخذ يكتب في صحيفة عبدالقاهر حمزة المسماة بالـ (البلاغ) (٢٦)، و قد افتتح (مخزن الأهرام) الذي خسر فيه ستة آلاف جنيه (٢٧)، لينتقل بعدها إلى السياسة متحصناً بمصل الأدب عن جمودها رافعاً لواء الشعر في عرصاتها.

ففي أواخر العهد الإمامي عين سفيراً في أندونيسيا لليمن، و ما إن أعد

---

(٢٠) المصدر السابق، و لست أدري أي جنيه المقصود أ المصري أم الجنيه الاسترليني؟

(٢١) المصدر السابق

(٢٢) المصدر السابق

(٢٣) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر)

(٢٤) العلوي، عبداله بن يحيى.المجاج ص(ع)

(٢٥) جريدة الأهرام ، عدد ٢٦٦٢٢، (ممثل اليمن يكتب تقاريره بالشعر)

(٢٦) العلوي، عبدالله بن يحيى. المجاج ص (س)

(٢٧)أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير)



عتاده و شرع كلماته للرئيس سوكارنو إلا و قامت الثورة في اليمن فباركت القرار. (٢٨)

مثل اليمن في عدة مؤتمرات (الاجتماع كونكري، بندونغ، ومؤتمر القارات الثلاثة في هافانا ، و في المؤتمر التمهيدي لرؤساء دول عدم الانحياز) و كان في أغلب تلك المؤتمرات العضو الوحيد – المجزئ – في الوفد اليمني كما في مؤتمري هافانا و مؤتمر موسكو (٢٩)، ليصوغ تقارير سياسة هزلية عما يقع في تلك المؤتمرات مرسلاً إياها إلى سادة اليمن.

و كان أول تلكم التقارير تقرير سياسي عن الدورة الثانية و الثلاثين لمجلس جامعة الدول العربية في الدار البيضاء عام ١٩٥٩ في سبتمبر؛ فبعد أن عاد إلى مقره في القاهرة وردته رسالة من القاضي محمد عبدالله العمري مقيم روما ووكيل خارجية اليمن و رئيس وفد اليمن في ذلك الإجتماع يحث شاعرنا بأن ينظم تقريراً سياسياً (فيه ما يضحك و يبكي) ليكون سبقاً شعرياً بديعاً، و قد تنبأ العمري – ألا إنه قد صدق- أن التقرير المنظوم سيكون له شأن في دنيا الأدب (٣٠)، و قد كان ذلك حقاً.

إنسان (لا تكاد تأنس إليه إلا تمسك بك، أي عض عليك بالنواجذ، ثم يظل يلقي على مسامعك شعراً قديماً و حديثاً) (٣١).

و المطلع على تقاريره السياسة- و التي كان أولها ما عنونه بـ (تقرير سياسي منظوم – أول تقرير سياسي بالشعر العربي- وصف رائع للمغرب) – يرى فيها من سعة المعرفة آفاقاً شاسعة، فمن الأدب إلى الدين و من الطب إلى التاريخ...إلخ

و حصل على وسام الاستحقاق من الرئيس المصري جمال عبدالناصر كما حصل على سواه من الأوسمة (٣٢)، و كرم في العديد من المحافل التي جادت بها قرائح الشعراء تبجيلاً لشاعرنا؛ كما هو الحال في عام ١٩٤١ عند تكريمه من قبل الرابطة العلوية بمدينة جاوا الأندنيسية حين أنشد الشاعر اليمني أحمد بن عبدالله السقاف:

فأنت مثال للفضيلة سايراً

تحضر إذ عربته فتعربا

إذا قلت شراً أخلص النصح زاجراً

و إن قلت خيراً قال لبيك مرحبا(٣٣)

ولا أرى في مما قيل في العلوي شيئاً عظم معناه و قصر طرفاه بلاغة من

(٢٨) العلوي، عبدالله بن يحيى. المجاج ص(ف)

(٢٩) أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير)

(٣٠) العلوي،عبدالله بن يحيى. تقرير سياسي منظوم- أول تقرير سياسي بالشعر العربي- وصف رائع للمغرب ص٣

(٣١) أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير)

(٣٢) العلوي، عبدالله بن يحيى.تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي، القسم الأول، ص٧. وقد جاء فيها تحت صورة للمؤلف (تقديراً لجيد ثقافتكم و جليل خدماتكم للوحدة العربية منحناكم وسام االاستحقاق)و موقع تحته بـ(جمال عبدالناصر).

(٣٣) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج ص (ا-ج،ا- د)



قول الشاعر أحمد رامي "إن الشاعر عبدالله بن يحيى العلوي...ليس أديباً فحسب؛ بل هو عالم ديني جليل، و سياسي مخضرم فحل، و زعيم وطني له تاريخه الحافل في التضحية و الجهاد في سبيل وطنه و عروبته"(٣٤)

لقد أغمض إغماضته الأخيرة في مسقط رأسه سنغافورة عام١٩٩٣(٣٥) بعد أن قضى حياة سادتها العجائب رغم أن العشرين سنة الأخيرة لم أقع لها على ملمح ربما لأنه آثر السكون إثر سبعين عاماً حافلة بالأحداث.

مما يكدر القاص أثر العلوي أن ما وقع بين يدينا من شعر العلوي بالغ الندرة إذا ما قورن بنظمه السياسي، فشاعرنا فضل ألا ينشر ديوانه الشعري - أو ما سماه أنيس منصور بديوان الشعر المكشوف (٣٦)- فقد ذكر أنه لم يقم بنشره،إلا أني وجدت دبر ديوان "المجاج " المطبوع عام ١٩٧٢(مطابع سجل العرب) قائمة بآثار ذكر أن منها ما لما تطبع حينها و هي كالتالي:

صدر للشاعر:

- تقرير سياسي منظوم عن الاجتماع الـ٣٢ لجامعة الدول العربية بالمغرب (طبع بدار التأليف بمصر عام١٩٦٥)
- تقرير سياسي منظوم عن مؤتمر دول عدم الانحياز(طبع بدار التأليف الأرجح أن ذلك فيما بين ١٩٦٥ و ١٩٧٠)

تحت الطبع:

- تقرير سياسي منظم عن المؤتمر الإسلامي المنعقد بعمان شعراً
- تقرير سياسي منظوم عن مؤتمر دول عدم الانحياز بكونكري (غينيا)
- أنيس منصور آه منه و آه عليه
- الفاسيات
- أخطاء المنجد
- ديوان العلوي الكبير (الثجاج)
- منه إلي و مني إليه
- العربية السعيدة

وكما قيل عنه كانت (حياته شعراً.وشعره بلا حياة) (٣٧)، من أجل ذلك لم يردنا إلا بضعة نصوص متفرقات، ذكرت بعضها آنفاً.

بيد أنه ذكر في مقدمة تقريره السياسي المنظوم عن المؤتمر التمهيدي لدول عدم الانحياز ذكر أبياتاً دون نسبة أحسبها له:

وما نفروا بما دوني بفضل
إذا ما كنت أكثرهم مزاحا
وأرقَصَهمْ على وترٍ وصنجٍ
و أظرفهم و ألطفهم مراحا
إذا شقواالجيوب شققت جيبي
و إن صاحوا علوتهمُ صياحا(٣٨)

و لا تخفى عليكم روح المزاح حتى في هذه الأبيات.

---

(٣٤) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج، ص(س)

(٣٥) شفوياً من الدكتور سليمان الشطي.

(٣٦) أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير)

(٣٧) المصدر السابق نفسه.

(٣٨) العلوي، عبدالله بن يحيى.تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي،القسم الثاني، ص٣

و مما جاء في ديوانه (المجاج) أبيات نظمها بعد ثلاثين عاماً من قرانه بزوجه جاء فيها:-

عشت في ظلها ثلاثين عاماً

بعد عشر و لم أزل مستهاما

ملأ السعد و الجمان حياتي

فكأني لم أحي إلا لماما(٣٩)

رغم هذا الوفاء السموءلي إلا أنه كتب لإحدى مضيفات الطائرة الحسناوات عام ١٩٦٧في لبنان كتب لها – طلباً منها – أبياتاً هي:

يقول الشاعر أحمد رامي في مقدمة "المجاج": "يلاحظ القارئ أن الشاعر في هذه الأبيات الموجهة إلى الأصدقاء يقدم لنا صورتين من الشعر؛ صورة النفس الشاعرة التي تجود بالمعاني الخيرة، و صورة المجتمع العربي من مختلف زواياه الإنسانية.و لو لم يكن في شعر السيد العلوي غير هاتين الصورتين لكفى أن يتقدم بها في مواكب الشعراء الذين أثروا الإنسانية بشعرهم"اهـ (٤٠)

حين كان في مؤتمر القارات الثلاث في هافانا في كوبا، و في إحدى الليالي انعقدت اللجنة السياسية حتى الصباح و كان لابد أن تتحدث كل الوفود لكي تتخذ اللجنة قراراتها النهائية، و أعطيت الكلمة للوفد اليمني- الذي كان مكوناً من شاعرنا العلوي فقط – اقترب من اللاقط ليقول بالحرف الواحد: (كنا ننتظر من كوبا أن تسقينا كوباً واحداً و لكن أبى كرمها إلا أن تسقينا أكواباً فأكواباً)

ولم يعرف المترجم المصري أن ينقل التلاعب بالألفاظ في هذه، فغلبهم و غلبه الضحك أيضا (٤١).

و يقول:

و أجمع الوفود طراً قاطبة

أن فلسطين بلاد عاربة

......

و أقسموا لا بد من طرد اليهود

و محقهم محقاً كعاد و ثمود(٤٢)

.....

و قرروا تأييد حق قبرص

كأمة صديقة لا تقرص(٤٣)

ويذكر بعض نشاطات الوفود بعد انقضاء الجلسة فيقول:

وشربوا الكوكا على البيبسي معا

والشاهي الأخضر والمنعنعا، (٤٤)

ويصف بعض الوفود...

و طالما شوهد منهم ناس

يغلبهم في الجلسة النعاس(٤٥)

---

(٣٩) العلوي، عبدالله بن يحيى.المجاج، ص٩١.

(٤٠) العلوي، عبدالله بن يحيى. المجاج، ص (ق).

(٤١) أنيس منصور،جريدة أخبار اليوم،عدد١١٢٤،(عبدالله العلوي شاعر التقارير و العقارير).

(٤٢) المصدر السابق ص٩٧.

(٤٣) المصدر السابق ص١١٦.

(٤٤) المصدر السابق ص١٣٧



و البعض يشكو من قروح المعدة

لكنه بالعكس عند المائدة

و كرش بعضهم شبيه الطبل

يزهو به في الدار بين الأهل

و آخرون يعبثون بالقلم

بفمهم و البعض بُكْم كالصنم

و شاهدت عيناي بعض السفرا

يسخر من زميله من الورا(٤٦)

و قد يكون الشاعر في بعض الأحيان لاذع اللسان فيسمي الأشخاص و يطلق عليهم الألقاب، فهاهو يقول عن عضو وفد البرازيل في المؤتمر التحضيري لدول عدم الانحياز:

و بينهم عضو أتى مراقب

من البرازيل بدين ثاقب

كأنه في عرضه و الطول

مصغر من حيوان الفيل

وفيه بعض شبه من كنغ كونغ و كيف

لا وخاله من هونغ كونغ (٤٧)

و لم يسلم منه حتى الصحافيون:

و في الوفود عصبة خطيرة

من وكلاء الصحف الشهيرة

تسترق الأنباء و الأسرار

و تخطف الأسماع و الأبصار

أثقل من رضوى و من رقيب

بين صديقين على الحبيب (٤٨)

و أما رضوى و رقيب فجبلان في الحجاز

و قد طال نظمه بعض السفيرات من الجنس الناعم فقال يصف إحداهن:

و بينهم سفيرة رشيقة

قد لبست ملابساً أنيقة

قد وضعت بكتفها الرداء

و ابتسمت لجارها حياء(٤٩)

و مما امتاز به نظم العلوي استخدامه لثقافته العالية؛ فتارة يضمن الشعر مثلاً عربياً و تارة قصة من التاريخ ....إلخ ، ومن ذاك ما وصف به بعض الوفود:

و يعبثون عبث الوليد

كأنهم من أسرة الوليد (٥٠)

حتى أنه نظم بعض المعلومات العلمية البحتة -إن صح المسمى- شعراً:

و يضعف النسل الغذاء الدسم

بل يقصر العمر، فهل من يفهم؟ (٥١)

و نظم بعض الأمثال العربية بأسلوبه الساحر:

ذكرتني الطعن و كنت ناسيا

جل الذي لم يك قط ناسيا

(٤٥) المصدر السابق ص١٤٤

(٤٦) المصدر السابق ص١٤٥

(٤٧) العلوي، عبدالله بن يحيى،تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي،القسم الثاني، ص٢٨.

(٤٨) لمصدر السابق،١٣١

(٤٩) المصدر السابق،ص١٤١.

(٥٠) العلوي، عبدالله بن يحيى،تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي،القسم الثاني، ص١١٤

(٥١)المصدر السابق،ص٢٨٨



يكفيك مما لاترى ماقد ترى

عند الصباح يجمد القوم السرى(٥٢)، (٥٣)

ذلك ما بلغنا من نظمه السياسي الذي غدا الأول و الوحيد حتى الآن من نوعه - حسب علمي - و كم كنت أتمنى لو أنه قد بلغني من شعره أربى مما بلغت، بيد أني أترك ذلك للأيام علها ترفع عن هذا المبدع ستراً أكثر مما قد رفع.

و في الوفود شاعر يماني

يستلهم الوحي من المثاني

بشعره يسجل الحوادث

ولا يخاف قلم المباحث

يهتز منه الحضري و البدوي

وكيف لا وهو ابن يحيى العلوي

أو شاعر و دبلوماسي

يمزح في بيانه السياسي

مزحاً بريئاً و يقول الحق

ويصطفي من لفظه الأرق

و قد يرى اختيار لفظ سافر

مهذب مقلم الأظافر

وتارة يختاره ملغم

تعمداً لكنه معقم

و الشاعر الشاعر دوماً ملهم

يثير شعواء دون معرم

يعرف كيف يتقي جهنم

ويصطلي الغير بها و يغرم (٥٤)

كان هذا هو الشاعر عبدالله بن يحيى العلوي، حياة غريبة أنتجت آداباً فريدة عجيبة، مبدع ممن عفت ديارهم بعد رواحهم؛ علنا رفعنا القواعد من بيوت إبداعاتهم ناشرها تارة أخرى، رجاء الاستفادة.

ملحق:

أنعم علي أستاذنا الأديب الشاعر الكبير علي السبتي بنظم عارض به الشاعر يحيى العلوي، و قد قاله بعد أن نشرت بعض الصحف البيروتية قصيدة لأحمد حميد الدين ملك اليمن يعارض فيها قرارات "تموز" الاشتراكية، و قد قال في هذه القصيدة بأسلوب ساخر:

(٥٢)المصدر السابق، ص٣١١

(٥٣) ذكرتني الطعن و كنت ناسيا: مثل يضرب في تذكر الشيء بغيره،جل من لا ينسى: مثل يضرب عند النسيان،يكفيك مما لا ترى ما ترى: مثل يضرب في الإعتبار بما يرى دون الاختبار لما لا يرى، عند الصباح يحمد القوم السرى: السري هو السير ليلاً؛ و يضرب هذا المثل في من يتحمل المشقة رجاء الراحة.

(٥٤) العلوي، عبدالله بن يحيى.تقرير سياسي منظوم فيه ما يضحك و يبكي،القسم الثاني،ص ١٧١-١٧٢.



مليكنا يا حامي الإسلام ... مادمت أنت العالم العلامة و لست

ياابن حميد الدين و الإمام ... محتاجاً إلى فهامة

يا مسلماً بالدين قد تعمقا ... فسر بنا يا حامي الإسلام

حتى غدا منه الجنان بلقعا ... يا ابن حميد الدين و الإمام

ثم يقول:

فلا يكدر صفوك البكباشي(٥٥)

فليس كل ما يقول ماشي

كل الشكر إلى الوالد الشاعر الأستاذ علي السبتي على ما وهب.

(٥٥) البكباشي: رتبة عسكرية تعني قائد الجند و هي لفظة تركية، و كانت رتبة الرئيس المصري جمال عبدالناصر



عقيل عيدان :
المطلوب هو .. الحوار


عقيل عيدان

أجرى الحوار : عدنان فرزات

خطوات غير بعيدة زمنياً لكنها عميقة ثقافياً سارها الكاتب عقيل عيدان في مجال الأدب.

له أسلوب خاص في تناول القضية الثقافية، فهو يأتيها غالباً من زاوية فلسفية لكنه لا يغرق في الغموض.

هو عضو في رابطة الأدباء ولديه كتاب الجميل والمقدس ربما يتزامن صدوره مع نشر هذا الحوار، وله قبل ذلك كتاب متميز بعنوان " أوجه المكعب الستة.. ألعاب اللغة عند فتغنشتيان"

وفي هذا الحوار نكتشف الجانب المثقف في شخصيته عبر مجموعة من الأسئلة التي يسبر عقيل عيدان غورها باقتدار.

■ بدأت في مسار الإبداع بكتابة المقالة الثقافية ثم توجهت إلى الشعر لماذا كان هذا التحول وأي النمطين أقرب إلى ذائقتك؟

- في تقديري، ليس هناك أي تحول في نهجي الإبداعي بقدر إيماني بأن المبدع في مجال الكتابة إذا أراد أن يصيّر الفكر شعباً، ويصيّر الشعب فكراً،

عليه أن يستخدم كلمات اللغة، ولكنه استخدام يحرّفها وينحرف هارباً بها ليخلق صياغة تجعلها تمر في الاحساس، وتجعل اللغة تتلعثم أو ترتعش أو تصرخ أو حتى تغني، إنه الأسلوب، النبرة، لغة الاحساسات، أو اللغة الغريبة داخل اللغة، تلك التي تستدعي شعباً للمجئ، فالكاتب/ الشاعر الحقيق بهذا اللقب عليه أن يطوّع اللغة ويجعلها تهتز، يُضحكها، ويصدعها، لانتزاع مكان فيها ومنها للعنصر المدرك من الادراكات، وعنصر الانفعال من الانفعالات، وللحس من الرأي، بهدف استدعاء هذا الشعب الذي لا يزال غائباً. إلى ذلك، لتكن نحلة الفكرة وخليتها التي تُبدع مكاناً على أيه زهرة ممكنة.

■ تنتهج الخط الفلسفي في كتاباتك فهل هذا ناجم عن تخصصك أم أنه شعور لديك بأن التناول الفلسفي للأشياء تمثل ثراء معرفياً أكبر؟

– يمكن أن تعتبر حياتي كلها "محواً وكتابة" وكان مثلي مثل من يقوم بالفتح الروحي لمدينة أو فكرة.. وكان عندما يصل إليها يرى أنها ليست هي المدينة أو الفكرة التي يريدها وكان يتملكني الحنين أحياناً لكي أعود إلى المدينة أو الفكرة ولكن عندما كنت أعود إليها أرى أنها قد احترقت وتحولت إلى رماد، وكان مثلي مثل من يسير في متاهة ذات ألف باب وكان عليه أن يجتاز الألف باب ليخرج من المتاهة ولكنه كان يكتشف أن المتاهة ليس لها منفذ. لقد كُتب على المفكر أو الفيلسوف أن

يمكن أن تعتبر حياتي كلها "محواً وكتابة" وكان مثلي مثل من يقوم بالفتح الروحي لمدينة أو فكرة.. وكان عندما يصل إليها يرى أنها ليست هي المدينة أو الفكرة التي يريدها وكان يتملكني الحنين أحياناً لكي أعود إلى المدينة أو الفكرة ولكن عندما كنت أعود إليها أرى أنها قد احترقت وتحولت إلى رماد، وكان مثلي مثل من يسير في متاهة ذات ألف باب وكان عليه أن يجتاز الألف باب ليخرج من المتاهة ولكنه كان يكتشف أن المتاهة ليس لها منفذ.

يعيش في متاهته ذات الألف باب دون نهاية سعيدة وربما تكون الفكرة وطن الفيلسوف ولكن عن أي فكرة أتحدث، الأولى، الثانية، العشرين، المائة، الألف .. أم الفكرة التي لم يعثر عليها بعد؟ لهذا أرى أن المفكر أو الفيلسوف يعيش بلا وطن، أي أن فكرته أو وطنه الحقيقي لم يحج إليه بعد. ولهذا فإنني أمارس فعل التفكير والفلسفة والقراءة والكتابة بإصرار لأنني أعتقد أنه سيأتي ذات يوم لكنني لن أراه – ربما – وهكذا هو قدر المفكر والفيلسوف وحتى الشاعر بل والإنسان، ومن هنا جاءت مأساة الشاعر العظيم المتنبي ((على قلق كأن الريح تحتي)) فالذي قال هذا البيت هو المتنبي الحقيقي المفكر والفيلسوف والشاعر والإنسان وليس الذي وقف على أبواب الحكام والأمراء، فالذي وقف هناك هو حذاء المتنبي لأنه كان يترك حذاءه دائماً

الفلسفة - كما أراها - هي التوق الأزلي لامتلاك أكبر عدد من الأجنحة في عالم مُقعد. أو لعلها محاولة لرعاية الأجنحة في زمن يضطر فيه الإنسان لازدراد أجنحته. أو لنقل إن الفلسفة محاولة للبحث عن معجزة في أن يكون للخطوة أكثر من أثر في الأثر ذاته، كي لا تُحمى، ليكون باستطاعة القلب دائماً أن يعود إلى ما يشاء.. أو يتقدم.

هناك ويرحل مع الريح.

× هل تعتقد أنه يمكن إحياء دور الفلسفة مرة أخرى بعد أن انحسر قليلاً في السنوات الأخيرة؟

- ينبغي أن نقرر حقيقة أولية هي أن الفلسفة لا ترتاد المألوف والمعلوم، بل ترتاد القارات المجهولة وتسعى إلى اكتشافها وليس للإنسان المعاصر صبر على ذلك. إنه لا يطيق معنا صبرا .. ترى هل سيتغير هذا في المستقبل ؟ لا أدري ولكنني أفترض، بناء على سوابق في التاريخ، انه سيتغير، وستكون للفلسفة الوجود والحضور اللائق بها. ولكن ينبغي للفلسفة حتى تنجح وتصل أن تقنع الناس أن الفلسفة ليس عبثاً، وانها ليس بالعمل السهل، وانها قبل كل شيء ضد "النفاق" بجميع أشكاله. ذلك لأن الفلسفة ستصبح من ناحية أخرى مدعاة للضحك إن لم تقتحم هذه "الفلسفة" جميع الجبهات، تخلع المزاليج القديمة الصدئة، وتفتح للناس أبواب الحلم بتبديل واقعهم بغية تبديله بالتالي تبديلاً فعلياً .إن المحاولات الفلسفية التي انفتحت على الضد والمغاير والهامشي والاستثنائي والفردي والجسدي والتي كسرت منطق الهوية وسعت إلى تفكيك "الخطابات" كما يبدو ذلك في محاولات ميشيل فوكو ورولان بارت وجيل دولوز وجاك دريدا ، وسواها من المحاولات التي تتعامل مع النصوص بوصفها كيانات ملموسة تستقل عن مؤلفيها وتخلق حقيقتها، كل هذه المحاولات هي تجديد للفلسفة وللفكر وتحديث للأدوات المعرفية القديمة التي فقدت صدقيتها وفعاليتها. إن مهمة الفلسفة الآن - كما يرى فوكو - أن يشخص المرء الحاضر أي أن يقول ما هو الحاضر، إن يقول فيم يختلف حاضرنا، اختلافاً جذرياً عن كل ما عداه، أي عن ماضينا.

■ معظم المدارس الإبداعية قامت على رؤية فلسفية مثل السيريالية والتعبيرية وحتى البنيوية..لماذا هيمنت الفلسفة على مسارات هذه المدارس؟

- بدءاً أود التأكيد أن الفلسفة - كما أراها - هي التوق الأزلي لامتلاك أكبر عدد من الأجنحة في عالم مُقعد. أو لعلها محاولة لرعاية الأجنحة في زمن يضطر فيه الإنسان لازدراد أجنحته. أو لنقل إن الفلسفة محاولة للبحث عن معجزة في أن يكون للخطوة أكثر من أثر في الأثر ذاته، كي لا تُحمى، ليكون باستطاعة القلب دائماً أن يعود إلى ما يشاء.. أو يتقدم. الأمر الآخر، وبالعودة إلى سؤالك نكتشف أن كل المدارس والتيارات بل وحتى الأعمال الإبداعية حول العالم من شعر وسرد

وغيرها التي استمرت في التاريخ كانت ذات خلفيات فلسفية. يحضرني هنا مثال إبداعي أدبي عالمي هو ملحمة جلجامش، فهذا العمل الخالد حي حتى وقتنا هذا لأنها – أي الملحمة – تواجه قضية إنسانية مصيرية. وما ينطبق على هذه الملحمة ينطبق على أعمال أخرى لشعراء وكتاب وفنانين ومدارس وتيارات.. وهذه القضايا المصيرية التي تكفل الحياة لهذه الأعمال والشخصيات والمدارس عبر التاريخ، أي شيء هي إن لم تكن فلسفية ؟

■ في كتاباتك رفض أحياناً ولكن بطريقة علمية هل تجد أن الكلام المنمق يفيد في التغيير أم أن الواقع يحتاج إلى حزم أكبر؟

– قد أفهم السؤال، عبر طرح سؤال آخر حول دور المثقف اليوم؟ في تقديري، ليس دور المثقف هو أن يقول للآخرين ماذا يتعين عليهم فعله، وبأي حق سيفعل ذلك؟ يجب أن نتذكر كل النبوءات والوعود والأوامر والبرامج التي كان للمثقفين أن يصوغونها خلال القرنين الأخيرين، والتي أرى الآن آثارها، ليس عمل المثقف هو أن يشكّل الإرادة السياسية للآخرين؛ وإنما يكمن عمله في التحاليل التي يقوم بها لميادين هي ميادينه، وفي إعادة مساءلة البديهيات والمسلمات، وزعزعة العادات وطرق العمل والتفكير، كما يكمن دور المثقف في تبديد الأمور المألوفة المقبولة، وإعادة النظر في القواعد والمؤسسات. إن التغيير يحتاج إلى تنوير، والتنوير سيرورة يساهم فيها كل الناس بشكل جماعي وعملاً مقداماً علينا القيام به كأفراد.

لدي الآن عمل على الأرض يحمل عنوان أولي هو «الجميل والمقدس» يتطرق إلى حقل أسبر أغواره لأول مرة هو حقل العمل الاستشراقي الأوروبي، وبصورة أكثر دقة، أقوم في هذا العمل بدور التحقيق والترجمة لثلاثة بحوث "غير تقليدية" حول الحضارة العربية – الإسلامية لعميدة الاستشراق الألماني البروفيسورة آنا ماري شيمل. وهو عمل لا يتكئ – في تقديري – على التفكير فحسب، بل هو تفكير وسعي حول التفكير.

■ تدعو في مقالاتك إلى التسامح الديني وحوار الحضارات.. باعتقادك ما السبب الرئيسي وراء صراع الحضارات وهل كان د. صموئيل هنتنغتون محقاً في نظريته عن هذا الصراع؟

– في تقديري، إن الصراع الحالي هو صراع خاص أو نوعي مرتبط بحالة محددة يتعين التعامل معها بما هي حالة مشخصة تتطلب الحسم، وهذه الحالة تتمثل في زعم تصفية جميع قواعد الإرهاب، وأنا لا أرى أننا قبالة "صراع حضارات" لأن معظم الدول العربية والإسلامية موالية للغرب ولا تناصبه العداء. وبعض الدول التي كانت تفعل ذلك تنشد الآن حواراً واتفاقاً وتفاهماً مع الغرب. أما الغضب الإسلامي الذي تعكسه الشوارع العربية والإسلامية فمرده القضايا وحلها حلاً عادلاً



منصفاً يمكن أن يغير الأمور تغييراً عظيماً. أما مسألة صراع الحضارات فهي مسألة في حد ذاتها ظاهرة أزلية، وهي متأصلة في الطبيعة الإنسانية، وليس ثمة أي رجاء في أن تزول هذه الظاهرة. لكن الأمل يظل قائما في أن تتحول من صراع عنيف إلى صراع آمن، أي قائم على المنافسة والتفاعل والحوار. إن نظرية صراع الحضارات التي جاء بها البروفيسور هانتنغتون لا تستند، في حسابي، إلى أي قاعدة علمية أو موضوعية كما وأنها تعاني من قصور مفاهيمي واضح، فالحضارات والثقافات ليست أطرافاً فاعلة في النظام العالمي بل الدول والمنظمات والافراد هم الاطراف الفاعلة وهم الذين، حسب منظومة القيم التي يعتنقونها، يتصارعون او يتعايشون مع الآخر. لكن بعض الأطراف التي تريد ان تصادر حق التحدث باسم فضاءات ثقافية معينة، وهي اطراف غير محصورة في فضاء ثقافي واحد أو محدد، تدعو للاصطدام مع الآخر عبر سياسات الإقصاء والتهميش وعدم احترام ذلك الآخر، فتؤدي الى ما يسميه المفكر ادوارد سعيد صدام الجهالات او ما يسميه البعض حوار نفي الآخر. في تقديري، إن تمسك هانتنغتون بنظريته حول صدام الحضارات لم يتأت إلاّ بعد أن تأكد من افتقار الفئات الدينية لميزة تبادل التسامح. فاللاتسامح الذي يبني عليه هانتنغتون استنتاجاته يعود إلى الرأي القائل إنه من بين الأشكال كافة التي يتخذها اللاتسامح، من المرجح أن شكله الديني (أي اللاتسامح الديني) هو الشكل الذي تسبب في حدوث القدر الأكبر من الأذى. فكما أن اللاتسامح هو توأم التشبث بالرأي، فالتسامح هو توأم النقد الذاتي. لذا فالمطلوب هو الحوار، وعلى جميع الفرقاء أن يتحلوا بخلقية النقد الذاتي والاعتراف بالخطأ عوضاً عن العمل على تغطيته. وفي الوقت نفسه، عليهم التحلي بأخلاق التسامح لأن كل إنسان خطّاء. وبين الاعتراف بالخطأ والتسامح تجاهه تكمن الرغبة الصادقة للتعاون على حل القضايا الناتجة عن الخطأ. ومع كل عملية في هذه المعادلة: خطأ وتسامح وحل، نقترب من الحقيقة التي ننشدها جميعاً لخدمة الإنسانية.

■ أنت من الجيل الجديد نسبياً ما تقييمك النقدي لجيلك وهل ثمة تواصل بينكم وبين الجيل الذي سبقكم؟

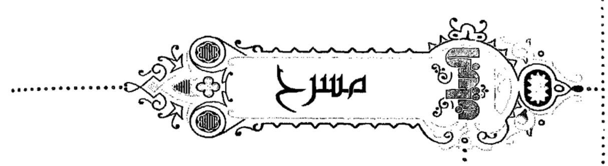
– أولاً أنا من المؤمنين بصورة كبيرة جداً بأفكار وطروحات ورؤى الشباب، ولكنني دائماً ما أتساءل، هل يمكن أن تضع كلمة شباب مثل هذا "الستار الحديدي" على التواصل الإبداعي بين الأجيال والمدارس على اختلاف أنواعها وأهوائها. الشباب، في تقديري، تعني نظرة جديدة للأشياء. نظرة بريئة مطلقة، لا يمكن أن يحدها كم السنين بأي حال من الأحوال، وحسبي أن للشباب مثل هذه النظرة الشاخصة إلى الأمام.. أبداً. إلى ذلك، في حسابي، أن الشباب الراهن في الكويت يسعى للتجديد وإعطاء أجنحة جديدة للإبداع الكويتي بعد جيل الرواد الذي نكن له كل تقدير ومحبة ووفاء.



■ ما آخر نتاجات عقيل عيدان وهل ثمة عمل يلوح في الأفق؟

- لدي الآن عمل على الأرض يحمل عنوان أولي هو ((الجميل والمقدس)) يتطرق إلى حقل أسبر أغواره لأول مرة هو حقل العمل الاستشراقي الأوروبي، وبصورة أكثر دقة، أقوم في هذا العمل بدور التحقيق والترجمة لثلاثة بحوث "غير تقليدية" حول الحضارة العربية - الإسلامية لعميدة الاستشراق الألماني البروفيسورة آنا ماري شيمل. وهو عمل لا يتكئ - في تقديري - على التفكير فحسب، بل هو تفكير وسعي حول التفكير. إنه عمل قوامه ثلاثة: رؤيا ورؤية وفعل جمالي. أما ما يراودني من أفكار تحلق في الفضاء، فأنا أريد أن أصل إلى كتابة تاريخ الناس البسطاء الذين يبنون التاريخ وإلى البناة الحقيقيين، أين هي أفكارهم وجهودهم؟ من الذي بنى هذه الآثار التاريخية التي نراها تملأ الشرق الآن والتي لم يبق منها إلاّ القليل، من بناها؟ أين تاريخ هؤلاء، حتى في الفكر والفلسفة أحياناً لا نعثر على تاريخ المفكرين والفلاسفة خصوصاً الذين اتصلوا بالسلطة في عصرهم ولكن هناك مفكرين وفلاسفة كانوا بعيدين عن الحكام ومع ذلك ذهبت أفكارهم وفلسفاتهم ومن ثم فإن التاريخ مشكوك فيه ومزوّر. ولعل الكتابة الفلسفية أو العمل الإبداعي هما وحدهما القادران على قهر التاريخ والموت كما أنهما يهزمان الزمن وإذا تصورنا الزمن كرة من النحاس الملتهب تتعاقب عليها ضربات الريح فإن الزمن "الإبداعي" يحلّ في الفلسفة أو الإبداع عموماً لكي يصبح زمناً كلياً أي أنه يضم الزمن التاريخي بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، وحتى لو بردت كرة النحاس التي أشرت إليها فإن الفلسفة والإبداع في ديمومته وقدرته على قهر الموت سيبقى، ثم أني أنظر إلى الأمر بمنظار آخر فإذا صحّت مقولة إن الإنسان يموت من الحياة - وفي تقديري إنها صحيحة، أي أنه لا يموت من الموت فإن عمري الآن مثلاً (واحد وثلاثين عاماً) وهو عمر موتي، ولكن عمري - أعني عمر موتي - قد أنقذته أفكاري وأشعاري التي كتبتها فقد حلّت بها الحياة وهكذا اكتشف أنني إذا كنت أموت من الحياة فإن الفلسفة تصبح المعادل الموضوعي بين الموت والحياة.





مستويات تكوين الممثل وإعداده

بقلم : د. محمد حميدي
(المغرب)

في السنوات الأخيرة من القرن العشرين بدأ الاهتمام من جديد بفن التمثيل والممثل، فبعد الدراماتورج والمخرج وكذلك السينوغراف، أصبح الممثل يحتل اليوم مركز المنصة ويتبوأ صدارة الاهتمامات النقدية والتنظيرية كما أصبح كذلك موضع عدد من الأسئلة الجوهرية حول أهميته ودوره ومكانته في المسرح وفي الإنجاز المسرحي على وجه الخصوص. ومن هنا كانت أهمية تسليط الضوء على مختلف جوانب فنياته الإنجازية واللعبوية فوق الركح، وكذا تقنيات لعبه.

فما هو إذن مفهوم اللعب؟ وما هي الخاصيات الضرورية التي ينبغي أن تتوفر في الممثل لكي يكون ممثلاً؟ وما هي الأسس المحورية التي لا بد أن يقوم عليها فن التمثيل ؟ وما هي المرجعيات النظرية التي تغذي هذا الفن وتقوم أساليبه وتقنياته ؟. وما هي حدود علاقة التمثيل والممثل بالنص والشخصية والمخرج ؟... إلخ. تلك هي أهم الأسئلة العامة المرتبطة بجوهر فن الممثل وبأدواته التقنية والفنية والنفسية وغيرها من الجوانب الأخرى التي تشكل نسيج فن التمثيل وتمنحه جماليته الخاصة وإبداعه المنفرد.

١- ازدواجية تقويم أداء الممثل بين المخرج والناقد

في هذا الإطار الذي يهدف إلى بلورة وتقديم بعض الإجابات والحلول الخاصة بفن التمثيل، تصنف جوزيت فيرال J. Féral محاور الاهتمام بهذا الفن إلى اتجاهين رئيسين : الأول اتجاه المسرحيين الممارسين من مخرجين

ودعـاة إصـلاحيـين لـلـمسـرح - من مثل لويس جوفي L. Jouvet ودولان Dullin وكريج Graig وما بيرهولد Meyerhold وفاختنوف Vakhtangov وتـايـروف Tairov ودوكـرو Decroux وغروتوفسكي Grotowski...هـؤلاء الـذيـن حـاولـوا انـطـلاقـاً من تجاربهم وممارستهم المسرحية إعادة التأسيس لفن الممثل كل حسب اتجاهـه الفني والجمالي في الإخراج.

أما الاتجاه الثاني، فيمثله محللو الـظـاهـرة المسـرحيـة والـذيـن حـاولـوا الإحاطة بقواعد فن اللعب L'art du jeu انطلاقاً من الملاحظة الموضوعية وهؤلاء أعظمهم من النقاد المسرحيين الـذيـن جـعـلـوا مـن لـعـب الـمـمثـل وفـن الحركة والأساليب والمفاهيم المصاحبة لهما محور أبحاثهم في النقد المسرحي من مثل أوجينيو باربا Eugenio Barba وآن أوبـرسـفـيـلـد Anne Ubersfeld وبـاتـريـس بـافـيـس Patrice Pavis وجورج بانو Georges Banu وأدويت أصـلان Odette Aslan وغـيـرهـم. ويعتبر أجينيو باربا من أكثر النقاد المسرحيين الـذيـن قـدمـوا اكـتـشـافـات وإضافات جديدة وهامة إلى فن الممثل وتقنيات التمثيل ومفاهيمه المرتبطة به خاصة مفهوم قوانين الحضور Lois de présence وذلك لأنـه بالإضافة إلى كونه مخرجاً مسرحياً، فهو من النقاد الـذيـن سـاهـمـوا فـي تـحـديـد الـقـوانـين الأسـاسـيـة لـفـن الـمـمـثـل انـطـلاقـاً من ملاحظاتهم السديدة حول جسد الممثل أثناء اللعب فـوق الـركـح والـدور الـذي يلعبه مفهوم الحضور أثناء ذلك اللعب والتقنيات التي يوظفها الممثل لاكتساب

إذا كـان المـخـرج فـي المـسـرح هو الوسيط الفني والضروري والأساسي بين نص المؤلف ونص العرض المعد للمشاهدة، فإن الممثل لا يقل أهمية عنه بكونه العنصر المسرحي الذي مـن دونـه لا يمكن لعالم الشخصية الدرامية الانتقال من حالة وجوده الدرامي المتخيل حيث تكون فيه هذه الشخصية مجرد كائن من ورق فقط إلى حالة وجوده المسرحي المحسوس مادياً والمتجسد على مستوى الركح، حيث تتحول فيه هذه الشخصية إلى كائن من لحم ودم يفعل ويتفاعل ويرى ويسمع من لدن المتفرج/الآخر.

عنصرذلك الحضور.

والملاحظ أن الاتجاه الأول يعد الأقـرب من واقـع الممثل وفنيات أدائه اللعبوي والتمثيلي لأنه يكشف مختلف تقنيات فـن التمثيل وطـرقـه المتنوعة بـحـسـب تـنـوع مـدارس واتجـاهـات الإخـــراج المسـرحـي. لـذلـك جعلت جوزيـت فـيـرال مـن أبـحـاث أقطابه (زيـامـي Zeami وارسـطـو Aristote وديـدرو Diderot وكـلـيـسـت Kleist وكريج Graig وجوفي Jouvet وأبيا Appia وغروتوفسكي Grotowski وأرطـو Artaud وبـريـشـت Brecht ومـايـيـرهـولـد Meyerhold وستانسلا فـسـكـي Stanislavski وكـوبـو Copeau ودولان Dullin ورينهارت Reinhardt ومـن اقـتـراحـاتـهـم كـذلـك التنظيرية والتطبيقية الأسـاس والمنطلق الذي بنت عليـه مـسـتـويـات مـقـاربـتـهـا لفن الممثل وتحليلها لمفاهيم وتقنيات لعبه



تعتبر جوزيت فيرال " اللعب مهنة صعبة لأنها تجبر وتفرض مجهودا وعملا (...) فأن تصبح ممثلاً يحتم تكويناً حقيقياً وملموساً، مثله مثل التكوين في أي مهنة تعتبر كصنعة حرفية، هذا الأمر يقتضي تلقيناً طويلاً ودقيقاً وعملاً ميدانياً وتدريبات مستمرة وصقلاً تدريجياً ومعرفة للمهنة لا يمكن اكتسابها إلا بالمجهود المتواصل والتجربة، لذلك يبدو الممثل على أنه حرفي قبل أن يكون فناناً ".

المسرحي في دراستها الموسومة (فن الممثل L'art de l'acteur) خاصة وأن نصوص وكتابات أقطاب الاتجاه الأول تشكل بالنسبة إلى ممارسي المسرح من مخرجين وممثلين المرجعية النظرية الأساسية التي يعتمدونها أو ينطلقون منها أثناء تداريبهم المسرحية وكذا في عمليات تكوينهم النظري والتطبيقي للممثلين سواء داخل الفرق المسرحية أو في معاهد التكوين.

ولذلك، يمكننا القول – بناء على ما تقدم – أن العلاقة بين النظرية والتطبيق في فن التمثيل هي علاقة لا يمكن تجاوزها أو إنكار قيمتها نظرا لدورها الجوهري في توجيه العلاقة بين المخرج والممثل أو في تحديد أهدافها الفنية والجمالية سواء خلال مراحل التكوين والإعداد أو أثناء التداريب على العروض المسرحية. في هذا السياق ترى جوزيت فيرال أن من بين المخرجين المسرحيين المنظرين في مجال الإخراج المسرحي الحديث – إلى جانب الدور الريادي لقسطنطين ستانسلافسكي وقبله أندري أنطوان – الذين وجهوا بكتاباتهم واقتراحاتهم الفنية والإخراجية الممارسة المسرحية الغربية عموماً وفن التمثيل والممثل خصوصا (ما بين الستينات والسبعينات) هناك برتولد بريشت وأنطونان أرطو وجيرزي غروتوفسكي وأروين بسكاتور وفسفولد ما يير هولد وغوردون كريج الذين عملوا كل حسب فلسفته الخاصة (بريشت بتركيزه على الوظيفة الايديولوجية للمسرح، وأرطووغروتوفسكي بتركيزهما على الوظيفة الميتافيزيقية) على بلورة نظرية خاصة باللعب، تضع الممثل في قلب الحدث، وتجعله يتصدر مقومات ومكونات العمل المسرحي. غير أن هؤلاء وإن كانوا قد شكلوا بالنسبة إلى ممارسي المسرح وعلى رأسهم المخرجون المسرحيون – ولفترة تمتد بين العشرين والثلاثين سنة الماضية – المرجعية الأساسية الكبرى والوحيدة كذلك في مجال التمثيل من حيث وظائفه وأساليبه وتقنياته، فإننا نلاحظ اليوم أن نظرياتهم حول التمثيل ولعب الممثل أقل تمثلا من قبل عدد كبير من المخرجين والممثلين المعاصرين، حيث عملوا إلى جانب استلهامهم للإرث النظري الكبير حول الممثل الذي خلفه كل من بريشت وأرطو وغروتوفسكي وخاصة ستانسلافسكي على فتح المجال أمام تصورات جديدة في مجال التمثيل نابعة إما من تجارب مخرجين معاصرين كبتربوك وآريان منوشكين



وأجينيو باريا وأنطوان فيتز وهي تجارب مرتبطة بصميم واقع الممارسة المسرحية وإبداعية المساهمين في صناعة الفرجة من مخرجين وممثلين وفنيين آخرين ومن قراءاتهم المتعددة واجتهاداتهم الخاصة في التمثيل بين إبداعات المخرج والممثل، كفنيين Praticiens متمرسين في الميدان. وهذا يعني أن فن الممثل وتقنيات التمثيل وطرقه ووسائله وأساليبه لم تعد حكراً فقط على المنظرين المسرحيين والتوجيه الفردي للمخرج باعتباره سيد العرض المسرحي بلا منازع، وإنما أصبحت خاصة في التجارب المسرحية الحديثة (مسرح الشمس، مسرح الأكواريوم) تخضع للتوجيه الجماعي لمجموعة العمل المسرحي ككل (المخرج والممثل والسينوغراف وصاحب الديكور والإنارة... إلخ) وأكثر من ذلك فالممثل يعتبر العنصر الأكثر مزاحمة لسلطة المخرج في توجيه أسلوب اللعب مقارنة مع باقي الفنيين الآخرين فهو المعني أكثر من غيره بأمره الشخصية وتشخيص الدور وتجسيد فرضيات النص فوق الخشبة وأمام الجمهور. تقول جوزيت فيرال : " ينصت المخرجون المسرحيون اليوم أكثر من أي وقت مضى للممثل لتوجيهه نحو مناطق غير معروفة سامحين له باستكشاف زوايا الظل عنده، مرافقين إياه في رحلة اكتشافه للنص عبر الحوار معه فهم خلال بحثهم يعترفون كلهم بدون استثناء في الوقت نفسه باستقلاليتهم المطلقة اتجاه موهبة الممثل. كما أنهم يؤكدون على ضرورة عدم فرض رؤيتهم عليه، بل العمل عوض ذلك على خلق الفرجة معه. إنهم يترقبون من الممثل إسهامه كشريك وكمبدع، وهذه هي التكاملية مع الممثل التي أردنا الإحاطة بها. "[1]

غير أنه ومع كل هذه الروح الديموقراطية في صناعة فن الممثل المسرحي بالتكامل الفني بين كل من المخرج والممثل في توجيه أسلوب اللعب وطريقة التشخيص للوصول بها إلى الصورة الأكمل، إلا أن ذلك لا يعني أبدا أن القوة الاقتراحية التي يبديها الممثل أثناء التداريب، انطلاقاً من اجتهاداته ومواهبه وإبداعه الخاص، لا يمكنها أن تحل محل السلطة التوجيهية للمخرج أو تلغيها، لأن المخرج يظل دائماً هو ذلك الشخص المسؤول عن إبراز رؤيته الإخراجية والفنية للعمل المسرحي وللنص الدرامي وشخصياته، خصوصاً وأنه هو الشخص الأكثر امتلاكاً للرؤية الشمولية حول مختلف أبعاد الشخصية الدرامية والأسلوب المناسب لتشخيصها مسرحياً وتجسيد مختلف حالاتها وملابساتها بالصوت والجسد والحركة والإيماءة...الخ. وبهذا الصدد يرى مايرهولد : " أن المخرج المسرحي لم يعد يهاب الدخول في صراع مع الممثل أثناء التداريب إلى درجة الشجار والمواجهة، فوضعه قوي لأنه خلافاً للممثل يعرف (أو عليه معرفة) ما يجب على الفرجة أن تمنحه في المستقبل. إنه ملزم بالعمل المسرحي ككل، وهذا يعني أن وضعه أقوى من الممثل."[2] فما هي إذن المستويات والجوانب التي يشتغل عليها المخرج أثناء تعامله مع الممثل(إما بتدريبه أو إعداده أو بتكوينه)؟ وما هي التقنيات التي يلقنها للممثل للرقي بأسلوبه في تشخيص الأدوار؟ وما



هي المفاهيم التي يرتكز عليها إعداده للممثل وتقريبه من تقنية التشخيص؟.

تلك هي أهم الأسئلة الكبرى والجوهرية التي حاولت جوزيت فيرال الإجابة عنها من خلال مجموعة من الحوارات مع ثلة من المخرجين المسرحيين، وهي حوارات طرحت في مضمونها عدداً من الأسئلة المتعلقة بإعداد الممثل داخل الفرقة خلال تقديم العرض المسرحي والمستويات والجوانب التي تخص هذا الإعداد، لتخرج في الأخير بنتائج عامة حول ما يعرف بتكوين الممثل La formation de l'acteur والعلاقة غير المباشرة التي تربطه بالنظرية كمرجعية أساسية لا يمكن لأي أحد منهما(المخرج والممثل) الاستغناء عنها.

٢- قواعد التمثيل : من الموهبة إلى الحرفية.

إذا كان المخرج في المسرح هو الوسيط الفني والضروري والأساسي بين نص المؤلف ونص العرض المعد للمشاهدة، فإن الممثل لا يقل أهمية عنه بكونه العنصر المسرحي الذي من دونه لا يمكن لعالم الشخصية الدرامية الانتقال من حالة وجوده الدرامي المتخيل حيث تكون فيه هذه الشخصية مجرد كائن من ورق فقط، إلى حالة وجوده المسرحي المحسوس مادياً والمتجسد على مستوى الركح، حيث تتحول فيه هذه الشخصية إلى كائن من لحم ودم يفعل ويتفاعل ويرى ويسمع من لدن المتفرج/الآخر. فالتشخيص هو ذلك الفن التعبيري الذي تنتظم حوله باقي العناصر الفنية والتعبيرية الأخرى للعرض والإخراج: من تنظيم مكاني وتشكيل سينوغرافي للفضاء بحيث توازي دلالته دلالات تطور الحدث الدرامي والشخصيات في الزمان والمكان.

انطلاقا من هذه الأهمية المحورية للممثل، يمكن القول إن التشخيص هو فن لا يمكنه أن يقوم فقط على الموهبة ومجرد الرغبة في اللعب من لدن هاوي التمثيل، بل يحتاج إلى صقل مواهب وقدرات الممثل واكتسابه المعرفة النظرية والتقنية المتعمقة حول أساليب وتقنيات فن التشخيص كمهنة وحرفة، وهذه معرفة لا يمكن أن تتوفر إلا بالتكوين والإعداد النظري والتقني سواء في معاهد تكوين الممثلين الرسمية والتقليدية، أو من خلال المدارس الإخراجية التطبيقية المعروفة، أو على يد المخرجين المسرحين الممارسين داخل الفرق المسرحية، ومن خلال المحترفات المسرحية المعاصرة.

من هذه الزاوية، تعتبر جوزيت فيرال " اللعب مهنة صعبة لأنها تجبر وتفرض مجهودا وعملا (...) فأن تصبح ممثلا يحتم تكويناً حقيقياً وملموساً، مثله مثل التكوين في أي مهنة تعتبر كصنعة حرفية، هذا الأمر يقتضي تلقيناً طويلاً ودقيقاً وعملاً ميدانياً وتدريبات مستمرة وصقلاً تدريجياً ومعرفة للمهنة لا يمكن اكتسابها إلا بالمجهود المتواصل والتجربة، لذلك يبدو الممثل على أنه حرفي قبل أن يكون فناناً " ٣.

من هذا المنظور، يؤكد شارل دولان Charles Dullin من خلال كتاباته التي



توجه بها نحو الشباب المفعمين بالأمل والرغبة والذين عبروا له عن حلمهم في التمثيل. إن المرشح لأن يكون ممثلا عليه اجتياز مراحل عديدة للمرور من مرحلة الرغبة البسيطة في اللعب إلى الحقيقة الصعبة للمهنة ٤، وهو الأمر الذي تدعمه ملاحظات وآراء أنطوان فيتز Antoine Vittez حول فن التشخيص المسرحي أو الدرامي L'interprétions dramatique في كتابه " كتابات حول المسرح ١ Ecrits sur le théâtre I " الذي يرى فيه، بأن الفن المسرحي هو فن يلقن وأهم ما يلقن فيه الشق المتعلق بفن التشخيص واللعب المسرحي، هذا اللعب الذي لا يمكن معرفة قوانينه وقواعده وأساليبه وتقنياته إلا عن طريق التكوين والإعداد النظري والتقني، مشيراً في هذا الصدد إلى تصورات واقتراحات التوجه الإخراجي في التمثيل لستانسلافسكي٥.

من هنا، تأتي أهمية التكوين المسرحي بمختلف أنواعه ومدارسه إذ هو الذي يصنع الممثل المحترف ويلقنه مبادئ فن التمثيل وقوانينه، وبواسطته أيضاً يتم إعداد هذا الممثل إعداداً صحيحاً وشاملاً، يجعله أكثر دراية بإمكانياته الذاتية وقدراته النفسية والجسدية والعقلية وطرق التحكم فيها وسبل توظيفها توظيفاً حقيقياً وخلاقاً. كما يمكنه من كل وسائل التعبير القادرة على تطويع جسده وترويض حواسه على الملاحظة والنظر والإصغاء لكل ما يحيط به من حركة أو سكون. ترى جوزيت فيرال أن التكوين المسرحي يسمح للممثل بإيقاظ وعيه في علاقته بذاته وبالآخرين، علاقته بالخشبة والأغراض المسرحية والفضاء والنص والشخصية... الخ. وهذا يعني أن التكوين ينمي في الممثل من جهته قدرته على تحليل الشخصية وفهمها ثم تخيلها وتمثل عالمها الدرامي، ومن جهة أخرى قدرته على العمل الجماعي والتكيف الجسدي والنفسي مع الفضاء بأبعاده ومستوياته المختلفة. تقول جوزيت فيرال " إن المهم هو أن التكوين الذي يتلقاه الممثل كيف ما كان نوعه، يمنحه التقنيات الأساسية التي سيحتاج إليها، كما يتيح له تطوير خياله وفضوله ومعرفته، إضافة إلى أنه يعلمه الملاحظة والنظر الإصغاء... وذلك بتزويد الممثل بالحس الجماعي والوعي بالذات بإمكانياته وحدوده، ولهذا فالتكوين المرغوب فيه تقنياً ومعرفياً في آن واحد هو الذي يهدف أن يخلق من الممثل ذلك الشخص المتكامل"٦.

٣- كفاءات الممثل

تقول جوزيت فيرال " يوجد نوعان من المخرجين المسرحيين : المخرجون الموجهون الذي يملون على الممثل ما يجب فعله أو ما ينتظرونه منه، ثم المخرجون الذي هم بخلاف ذلك يتركون الممثل يكتشف بنفسه مجموعة إمكانات النص أو العرض قبل التدخل في اختياراته. " ٧ وهذا يعني كذلك أن الممثل هو الآخر نوعان ممثل يستسلم ويمتثل لتوجيهات وتعليمات المخرج لأن مؤهلاته وإمكانياته الذاتية لا تسمح بممارسة سلطته الاقتراحية على المخرج، ثم هناك ممثل آخر له من



المؤهلات الذاتية والشخصية ما يجعله قادراً على رفع مستوى علاقته بالمخرج إلى مستوى التكامل فيما بينهما والعمل الجماعي بينهما. هذا العمل الذي أصبحت أغلب المدارس الإخراجية الحديثة تفضله وتراه ضرورياً في بلورة قدرة الممثل على الإبداع والابتكار. وهو الأمر الذي تشير إليه جوزيت فيرال من خلال استنتاجاتها في حواراتها مع عدد من المخرجين المسرحين، إذ ترى إن أغلب هؤلاء المخرجين يفضلون العمل مع ممثلين يتمتعون بشخصية قوية وبكفاءات مهنية عالية، وأنهم يعترفون كذلك برغبتهم بوجود الممثل المشارك الذي يساهم في عملية الإخراج الذي لا ينتظر توجيهات المخرج.

فأين إذن تنحصر هذه المؤهلات والكفاءات الضرورية للمثل لكي يصبح ممثلاً قادراً على العطاء والخلق والإبداع في أسلوب اللعب وتقنيته إلى جانب المخرج المسرحي ؟

من المسلمات الأساسية التي ينطلق منها المخرجون والمكونون المسرحيون للحكم على أهلية الممثل وكفاءاته وقدرته على التمثيل وإدراك سر المهنة وفنيات اللعب وتقنياته وقواعده، أن يتوفر هذا الممثل على الموهبة بالإضافة إلى مؤهلات أخرى ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها نظراً لأهميتها في تكوين الممثل وصقل مواهبه وكفاءاته الشخصية. ويمكن إجمالها في الصفات الآتية :

هناك من يرى أن على الممثل أن يتمتع بثقافة متنوعة وذكاء متميز وأن يكون فضولياً ولديه تعطش كبير للمعرفة، في حين هناك من يرى بضرورة تمتع هذا الممثل بشخصية قوية تتطلب منه الوعي الكامل بذأته وبكفاءاته وحدوده، بل وأكثر من ذلك أن تكون لديه رؤية واضحة اتجاه العالم، ومن جهة ثالثة، يرى بعض المخرجين المسرحيين المعاصرين أن الممثل لا يمكنه أن يكون مبدعاً إلا إذا كان يتمتع بعمق فكري ووجداني يحدد من خلاله موقفه إزاء الذات والآخر والعالم، سواء كان مصدر هذا العمق جرح ما أو انفصال ما عن العالم أم أنه يعكس أزمة ما في الهوية كامنة في الممثل. إن هذا البعد الضروري في الممثل هو الذي يمنحه العمق وبالتالي يغني لعبه.

في نفس الاتجاه، هناك من يطالب الممثل بالتمتع بالقدر الكافي برهافة الإحساس التي تجعل منه شخصاً شفافاً لكل ما يعتري أعماقه من مشاعر القلق والشك والاغتراب، في حين يميل البعض الآخر إلى القول إنه لكي يكون للممثل حضور قوي فوق الخشبة ولدى الجمهور، عليه أن يكون بالإضافة إلى قوة شخصيته وثقته بنفسه شخصا خفيف الظل مقبول الشكل شغوفاً بما يقوم به، أخيراً هناك من المخرجين من يرى أنه لكي تكون للممثل قوة اقتراحية تجعله قادراً على الإبداع والخلق والارتجال وكذا اتخاذ المواقف المباغتة أثناء العرض، عليه أن يكون شخصاً يتمتع بخيال واسع وبحدس حاد وحساسية كبيرة إزاء كل ما يحيط به ويسمعه. وهذه المواصفات الأخيرة تجعله قادرا على حسن الإصغاء القوي، إصغاء يجعله يترصد كل ما يحدث حوله فوق الخشبة ويجعله كذلك رهن إشارة رفاقه ومستعد لأي



رد فعل سريع.

إن هذه المؤهلات وغيرها هي التي تجعل من عملية إعداد الممثل وتكوينه في مجال التمثيل عملية ممكنة- وليست سهلة- إنها تشكل الأرضية الأساس التي ينبني عليها برنامج تكوين الممثل وإعداده وصقل مواهبه وتوجيهه توجيهاً جيداً يجعله يدرك معنى العمل الشامل والحرفي. وهو ما يتطلب إنجاحه تضافراً بين مستوى التكوين النظري و مستوى التكوين التطبيقي حتى يمكن لهذا الممثل من أن يتعبأ بمعرفة عميقة حول قواعد وتقنيات فن التشخيص وبأهم النظريات الإخراجية المرتبطة به وبجماليته.

٤- المراجع المعتمدة

1) Josette féral : mise en scène et jeu de l'acteur, Tome I, l'espace du texte, édition lansman, Paris 1986, P : 17 – 18.

2) Vesvold. Meyerhold : Le théâtre théâtral, édition Gallimard, Paris 1963.P :283

3) Josette féral : op-cit.P : 30

4) Charles.Dullin : Souvenirs et notes de travail d'un acteur, édition librairie théâtral, Paris 1985,P :84.

5) Antoine Vitez : Ecrits sur le théâtre I , l'école. Pol, Paris ;1994. P -58.

6) Josette féral.op-cit, P : 36.7) Ibid. P : 38







مراجعة لمفاهيم خاطئة في تراثنا العربي

بقلم : د. مجدي محمد شمس الدين
(مصر)

■ هل زرياب هو من اخترع الوتر الخامس؟

■ كليلة ودمنة.. أنعدها تأليفاً أم ترجمة؟

نهدف من هذه الأسطر إلى أن نصحح بعض المفاهيم الخاطئة في تراثنا العربي وهي مفاهيم قد أخطأ في بعضها القدماء كما أخطأ في بعضها الآخر المحدثون.

فمن ذلك "شعر القريض" الذي اعتبره القدماء من الفنون السبعة في حين أنه لا يمكن أن يكون كذلك حسب النماذج الشعرية التي أوردوها لهذا الفن حيث لا تزحف عليها العامية ولا تخرج على عمود الشعر العربي وليس هناك فارق بينها وبين القصائد التي تحتضنها دواوين كبار الشعراء كامرئ القيس وعنترة وغيرهما بل أورد الأبشيهي شعراً للمتنبي ضمن النماذج التي أوردها للشعر القريض فكيف تكون هذه النماذج من الفنون السبعة في حين أن هذه الفنون إما أن تكون خارجة على قواعد النحو والإعراب وإما أن تكون خارجة على عمود الشعر العربي.

ومن هذه المفاهيم الخاطئة كذلك "السطر الشعري" الذي يدعي النقد الحديث أنه من وضع المحدثين في حين أنه استخدم منذ القرن الثالث الهجري وربما قبل ذلك.

ومن ذلك أيضاً الوتر الخامس من العود الذي يزعم المقري أنه من اختراع زرياب

الموسيقار والواقع أنه ليس كذلك بل إنه مترجم من كتب الموسيقى اليونانية القديمة.

وسوف أقوم في الأسطر القادمة بمحاولة متواضعة تهدف إلى مراجعة بعض المفاهيم الخاطئة في تراثنا آملاً أن يتبناها باحثون آخرون بعدي ليكملوا المسيرة ولعلهم يضيفون الجديد إلى محاولتي أو يتعمقونها ويتطورون بها.

أولاً: سجع القريض لا شعر القريض من الفنون السبعة

يتردد مصطلح الفنون السبعة في مصادرنا القديمة، ويعنون بها فنوناً مستحدثة عدوها من الفنون العامية، وإن كان بعضها لا تزحف عليه العامية، ولكنهم عدوه كذلك لخروجه على البحور الخليلية التقليدية الستة عشر، وكأنهم أخذوا في ذلك برأي ابن عبد ربه (ت٣٢٨) حين اعتبر البحور الخليلية التقليدية الستة عشر نحو الشعر، إذا جاز الخروج عليها جاز الخروج على قواعد النحو في اللغة، يقول ابن عبد ربه:

وإنه لو جاز في الأبيات

خلافها لجاز في اللغات

وإذا كان الخروج على قواعد النحو في اللغة غير جائز، وإذا وقع نقل الكلام من الفصيح إلى العامي، فإن الخروج على البحور الستة عشر التقليدية غير جائز كذلك، وإذا وقع نقل النظم من دائرة النظم الفصيح إلى النظم العامي.

وإذن فالفنون السبعة، إما أن تزحف عليها العامية، أو تكون خارجة على البحور التقليدية الستة عشر، وبعض هذه الفنون يجمع بين هذا وذاك.

وبعض هذه الفنون من إبداع الأندلسيين، وبعضها من إبداع العراقيين، وبعضها الآخر مختلف في قوميته.

والفنون السبعة كما ذكرها الحلي في كتابه "العاطل الحالي والمرخص الغالي" : هي: الموشح، والزجل، والدوبيت، والكان وكان، والمواليا، والقوما، وأخيراً "الشعر القريض" وهو مدار الحديث في هذه الأسطر.

فالقدماء من أمثال الأبشيهي في المستطرف يأتون له بشواهد من الشعر العمودي الفصيح الذي يخضع للبحور الستة عشر التقليدية ولا يعتريه اللحن، أو الخروج على قواعد النحو والإعراب، مثل هذا الشاهد الذي يورده الأبشيهي من شعر المتنبي وهو:

ولما التقينا والنوى ورقيبنا

غفولان عنا ظلت أبكي وتبسم

فلم أر بدراً ضاحكاً قبل وجهها

ولم تر قبلي ميتاً يتكلم

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام: كيف تعتبر هذه النماذج الشعرية من الفنون السبعة في حين أنها لا تخرج على قواعد النحو أو البحور التقليدية؟

لقد كان هذا السؤال يمثل لغزاً كبيراً لم يستطع أحد من الدارسين حله، وقد حاول زغلول سلام أن يجيب عليه ولكنه أخفق بل جعلنا أمام لغز أصعب عندما عرف الشعر القريض بقوله:

إن القريض- الذي يعدونه من الفنون السبعة- - "قول موزون على صورة

الشعر الفصيح إلا أنه باللغة العامية، وهو غير القريض الذي اختص بالفصحى والأوزان التقليدية (١)

فهذا التعريف الذي يقدمه زغلول سلام للشعر القريض لا ينطبق على الشواهد التي قدمها الأبشيهي وغيره من القدماء للشعر القريض كواحد من الفنون السبعة، فهذه الشواهد ليست بالعامية، وليست خارجة على البحور التقليدية الستة عشر، كما يذكر زغلول سلام في تعريفه السابق.

وأخيراً وجدت مفتاح اللغز المذكور في أبيات لابن عبد ربه، أوردها في كتابه "العقد الفريد" وهي:

يا مجلساً أينعت منه أزاهره

ينسيك أوله في الحسن آخره

لم يدر هل بات فيه ناعماً جذلا

أو بات في جنة الفردوس سامره

والعود يخفق مثناه ومثلثه

والصبح قد غردت فيه عصافره

وللحجارة أهزاج إذا انطقت

أجابها من طيور البر ناقره

وحن من بينها الكثبان عن نغم

تبدي ع الصب ما تخفي ضمائره

كأنما العود فيما بيننا ملك

يمشي الهوينى وتتلوه عساكره

كأنه إذا تمطى وهي تتبعه

كسرى بن هرمز تقفوه أساوره

ذاك المصون الذي لو كان مبتذلا

ما كان يكسر بيت الشعر كاسره

صوت رشيق وضرب لو يراجعه

سجع القريض إذا ضلت أساطره

لو كان زرياب حياً ثم أسمعه

لمات من حسد إذ لا يناظره

ويشير ابن عبد ربه في هذه الأبيات إلى نمط شعري - ربما كان مستحدثاً- أطلق عليه "سجع القريض" وهذا النمط الشعري - كما يبدو من الأبيات- كان يلحن ويغني، بل ربما يكون قد نظم أساساً من أجل اللحن والغناء، وكان يستباح فيه كسر الوزن من أجل اللحن والغناء، والمقصود بكسر الوزن هنا- فيما نرجح- خروج النظم على البحور التقليدية الستة عشر، وسجع القريض- كما جاء في الأبيات- كان يغني بصوت رشيق، بمصاحبة العود، ولكي يتلاءم مع اللحن والغناء استبيح فيه الخروج على البحور التقليدية، وقوله "هذا المصون" أي العود، إشارة إلى الموسيقى التي صاحبت غناء "سجع القريض" وكانت - فيما يبدو- موسيقى رائعة ضحى من أجلها بالأوزان التقليدية واستبيح الخروج عليها، ولو أن هذه الموسيقى كانت مبتذلة ما استبيح ذلك، كما تذكر الأبيات.

وكأن ابن عبد ربه أراد أن يلتمس لنفسه العذر في قبوله استباحة الخروج على الأوزان التقليدية في سجع القريض، بل الاحتفال والإشادة بهذا النمط الشعري الجديد الخارج على البحور التقليدية، في حين أنه هو صاحب الاتجاه المحافظ الذي يرى أن الخروج على الأوزان التقليدية في الشعر كالخروج على قواعد النحو في اللغة وهو غير جائز من منظور ديني بحت.

وكان المتوقع أن يرفض ابن عبدربه هذا النمط الشعر المخالف لاتجاهه المحافظ، ولكنه على عكس ذلك احتفل

وأشاد به في أبياته السابقة إشادة تنم عن إعجاب شديد وأنه رأى فيه حركة تجديدية مشرقة، تستحق أن يضحي من أجلها بموروث شعري يتمثل في البحور التقليدية، وكأنه ضحى بشيء في مقابل شيء آخر، فقد ضحى بالموروث التقليدي المشار إليه من أجل نهضة فنية جديدة، وهي نهضة أكدها الشاعر باستخدام مصطلحات فنية تعبر عن النهضة الموسيقية التي عمت بلاد الأندلس منذ وفد عليها زرياب الموسيقار (ت٢٣٨) وأشاع فيها فنه الجديد ونوبته الموسيقية التي كانت تمثل قفزة كبيرة في الموسيقى والغناء، ومازالت النوبة الموسيقية الزريابية بقواعدها الفنية التي وضعها زرياب، سائدة في بلاد المغرب العربي حتى اليوم.

ومن عناصر هذه النوبة- حسبما نص المقري في نفح الطيب- النقر والأهزاج، جاء في النفح:

"واستمر بالأندلس أن كل من افتتح الغناء فيبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والأهـزاج تبعا لمراسم زرياب"(٢).

وها هو ذا ابن عبد ربه يورد هذين المصطلحين الموسيقيين في بيت واحد، وهو البيت الرابع.

وقد أورد ابن عبد ربه المصطلحين المذكورين ليؤكد النهضة الموسيقية الغنائية في عصره التي اقترنت بالنمط الشعري الجديد المشار إليه وهو "سجع القريض"، وهذه النهضة تمت بصلة إلى نهضة زرياب الموسيقية، وتستخدم مصطلحاتها الفنية، بل إن الآلة الموسيقية التي يشير إليها- ابن عبد ربه في الأبيات السابقة وهي العود- قد تناولها زرياب الموسيقار بالتطوير والتجديد حتى قيل إنه اخترع وترها الخامس- وإن كان هذا فيه نظر- وهذا العود يمتطي كما يعبر الشاعر، ولعله يشير بذلك إلى ظاهرة "التمطيط" التي كان يطبقها إبراهيم بن المهدي الموسيقار في بغداد، كمظهر من مظاهر التجديد في غنائه، كأن يمطط "أكبر" فتصير "أكبار" وذهبت " فتصبح " ذهبتو" حتى يتفق النص مع اللحن الموسيقي، ويكون على قدره، أي أن النص قبل التمطيط لا يستقيم مع اللحن الموسيقي، ولكنه يستقيم بعد التمطيط.

ورغم أن ابن عبد ربه أورد عناصر فنية ترتبط بزرياب، ليعبر بها عن النهضة الموسيقية في عصره، فإنه حرص كل الحرص على أن يؤكد في البيت الأخير أن النهضة الجديدة في عصره تفوق نهضة زرياب وتتجاوزها، فلو كان زرياب حياً لحسد هذه النهضة الجديد لتفوقها على نهضته.

ولكي يؤكد ابن عبد ربه تفوق النهضة الجديدة على القديمة لم يكتف بإيراد عنصري النقر والأهـزاج من نوبة زرياب لأنه لو اكتفى بإيرادهما لتساوت النهضة الجديدة مع القديمة، وما تفوقت عليها، وحينئذ لا يكون للنهضة الجديدة قيمة، إذ إن قيمة الجديد دائماً تكمن فيما يضيفه من عناصر جديدة لا وجود لها في القديم، ولذلك أضاف ابن عبد ربه إلى عنصري نوبة



زرياب السابقين مصطلحاً في غاية الخطورة والأهمية، وهو مصطلح سطر شعري الذي يدعي النقد الحديث أنه هو الذي ابتدعه، فسجع القريض الذي يشير إليه ابن عبد ربه يتألف من أساطر جمع سطر.

ويبدو أن هذا المصطلح (سطر شعري) قد ابتدع في عصر ابن عبد ربه وربما قبله،وأنه كان يطلق على بيت الشعر في سجع القريض، وربما أطلق مصطلح سطر كذلك على أنماط من النظم تخرج على البحور التقليدية أو يعتريها اللحن والخروج على قواعد النحو والإعراب، وربما ظل المصطلح مستخدماً بعد ابن عبد ربه بقرون لأنني وجدت ابن قزمان المتوفي سنة ٥٥٥ أي بعد ابن عبد ربه بأكثر من قرنين من الزمن يستخدم المصطلح المذكور نفسه فهو يقول بلهجته الأندلسية العامية الرومانث في الزجل رقم ٩٣ من أزجاله:

يا وزير عظيم هو شانك

وعظيم هو يد شاني

وإذا ما كنت وحدك

لم يجد في الدنيا تاني

فكذاك كلس ثم من زجال

أن يفل ذا التسعة أسطار

فالذي يبدو لنا أن مصطلح "سطر شعري" لم يكن من إبداع النقد الحديث كما يزعمون، وإنما هو مصطلح قديم كان معروفاً في عصر ابن عبد ربه وظل يستخدم حتى عصر ابن قزمان وربما بعده أيضاً، وقد يكون النقد الحديث قد استعاره من القدماء.

ومهما يكن من أمر فأبيات ابن عبد ربه تؤكد حقيقة مهمة، وهي أن سجع القريض كان نمطاً شعرياً مستحدثاً في عصر ابن عبد ربه، وربما كان يخرج على البحور الخليلية التقليدية، وقد وضع أساساً ليلحن ويغني، وكان ينتشر بين المغنيين والموسيقيين، شأنه في ذلك شأن الفنون السبعة كالموشح والزجل وغيرهما، فهي أيضاً وضعت لتلحن وتغني، وكانت تنتشر بين المغنيين والموسيقيين كذلك.

والذي يبدو لنا أن القدماء من أمثال الأبشيهي، عندما أشاروا إلى شعر القريض، وأتوا له بشواهد من الشعر الفصيح الذي يخضع للبحور الستة عشر التقليدية لم يقصدوا هذا الشعر بأي حال من الأحوال، لأنه المسوغ لاعتباره فناً من الفنون السبعة، وإنما كانوا يعنون- فيما يبدو- سجع القريض الذي نص عليه ابن عبد ربه في الأبيات السابقة، ولكن اختلط عليهم الأمر، وربما لم يعثروا على نماذج شعرية من سجع القريض، فقد تكون نماذجه ضاعت وضلت طريقها إليهم، فما كان منهم إلا أن استشهدوا بنماذج من الشعر القريض الفصيح الذي يسير حسب البحر التقليدية، وكأنهم أرادوا أن يسدوا فراغاً سببه وجود مصطلح "سجع القريض" دون العثور على شواهد له، فذكروا بدلاً منها شواهد من الشعر القريض الفصيح الخاضع للبحور التقليدية، وهذا خلط بيّن ، وقد نسوا، أو تناسوا أن هذه الشواهد التي أوردوها، لا يمكن أن تدخل ضمن الفنون السبعة بحال من الأحوال، وإنما الذي يدخل

ضمن هذه الفنون هو "سجع القريض" حيث يدخل ضمن هذه الفنون من زاوية خروجه على البحور الخليلية التقليدية الستة عشر.

وليت ابن عبد ربه سجل لنا بعض نماذج "سجع القريض" لنعرف شكله، وخصائصه الفنية المميزة.

والذي أتصوره أن هذا النمط الشعري، كان رغم خروجه على البحور التقليدية، يصاغ بالفصحى ولا يخرج على قواعد النحو والإعراب، وإلا لأشار ابن عبد ربه إلى ذلك، كما أشار إلى خروجه على البحور التقليدية وكسر أوزانها.

وربما كان سجع القريض النواة الأولى للفنون السبعة، وأن هذه الفنون تفرعت منه، وشاءت الأقدار-فيما يبدو- أن تبقى نماذجها في حين ضاعت نماذج "سجع القريض" مع أنه هو الأصل.

ومهما يكن من أمر فإن "سجع القريض" لا الشعر القريض من الفنون السبعة" وعلى الباحثين أن يذعنوا لذلك.

ثانياً : الوتر الخامس ليس من اختراع زرياب الموسيقار

كان زرياب (٢٣٨) معجزة عصره في الغناء والموسيقى وقد أطلق على نفسه لقب "الطائر الميمون" في بيت الشعر الذي شدى به في حضرة الخليفة هارون الرشيد وهو:

يا أيها الملك الميمون طائره

هارون راح إليك الناس وابتكروا

وقد ابتكر زرياب العديد من الاختراعات التي جعلت من عوده عوداً جديداً، يختلف تماماً عن الأعواد القديمة التي سبقته، ولذلك أبى أن يغني في حضرة الرشيد على عود أستاذه إسحق الموصلي، لأنه عوده قديم لا يصلح لعزف ألحانه الجديدة المبتكرة، وأصر على أن يعزف على عوده الجديد.

ومن المبتكرات التي اخترعها زرياب في العود أنه صنع أوتاره من مصران شبل أسد، وصنع مضرابه من ريش النسر، وكانوا قبل ذلك يصنعون الأوتار من مصران الحيوانات الأخرى، ويصنعون المضراب من الخشب، كما أن عود زرياب الجديد يقع في ثلث وزن القديم، وهذه ميزات يدركها جيداً الضاربون على العود.

ومبتكرات زرياب السابقة في العود أغرت الباحثين أن ينسبوا إليه اختراعاً آخر في العود لم يكن – في الواقع- من اختراعه، وهو الوتر الخامس، فقد قال المقري صاحب كتاب نفح الطيب "وزاد زرياب بالأندلس في أوتار عوده وتراً خامساً اختراعاً منه، إذ لم يزل العود ذا أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قوبلت بها الطبائع الأربع، فزاد عليها وتراً خامساً أحمر متوسطاً، فاكتسب به عوده ألطف معنى وأكمل فائدة(٣).

وردد الباحثون قديماً وحديثاً ما قاله المقري وكأنه مسلمة من المسلمات أو حقيقة ثابتة لا يعتريها الشك.

ولكنني قرأت في كتاب الأغاني للأصفهاني خبراً يجعلنا نتشكك في رواية النفح أو على الأقل نعيد النظر فيها، وكتاب الأغاني كتاب متخصص في الغناء والموسيقى من جهة ثم إنه من جهة أخرى قريب العهد بزرياب الموسيقار بخلاف نفح الطيب الذي



يتأخر على زرياب نحو تسعة قرون مما يكسب رواية الأواني- في رأينا- قوة لا تظفر بها رواية النفح.

وهذا الخبر يذكر أن رجلاً يدعي محمد بن الحسن بن مصعب سأل اسحاق الموصلي يوما: "أرأيت لو أن الناس جعلوا للعود وتراً خامساً للنغمة الحادة التي هي العاشرة على مذهبك أين كنت تخرج منه"؟ فما كان من اسحق عدا أن وجه حديثه إلى رجل ثالث كان معهما اسمه: علي بن يحيى المنجم فقال له: "إن هذا الرجل (محمد بن الحسن) سألني عما سمعت، ولم يبلغ عمله أن يستنبط مثله بقريحته وإنما هو شيء قرأه في كتب الأوائل وقد بلغني أن التراجمة عندهم يترجمون لهم كتب الموسيقى (اليونانية) فإذا خرج إليك منها شيء فأعطنيه" فوعده علي بن يحيى المنجم بذلك ولكن إسحق مات "قبل أن يخرج إليه شيء منها"(٤).

وإذن ففكرة الوتر الخامس في العود- حسب هذا الخبر- لم تكن من ابتكار زرياب ولا غيره من العرب وإنما هي فكرة مترجمة عن كتب الموسيقى اليونانية القديمة.

فإذا وضعنا في اعتبارنا ما اشتهر به زرياب من ترجمة كتب الموسيقى فإن المرجح أن يكون قد نقل الفكرة من كتب الموسيقى اليونانية، وربما يكون هو أول من ترجم هذه الفكرة ونقلها إلى الموسيقى العربية، ولكنه لم يكن- بأي حال من الأحوال هو الذي اخترعها.

لم يقصد المقري أن يضللنا عندما نسب شرف اختراع الوتر الخامس إلى زرياب، ولكن ربما يكون هو نفسه قد وقع في خلط ناجم عن أن مفهوم الترجمة في هذا العصر لم يكن يعني ما نعنيه الآن بالترجمة أي النقل الدقيق من لغة إلى أخرى، وإنما كان يعني- إلى جانب النقل- التأليف أيضاً، فللمترجم أن يضيف، أو يحذف، أو يغير، أو يقدم، أو يؤخر في النص المترجم، وربما يرجع هذا إلى أن العرب بعد الإسلام لم يكونوا يقبلون ترجمة ما يعادي دينهم الحنيف أو ينال منه إلى لغتهم العربية، ولذلك كان على المترجم أن يحذف من النص الذي يترجمه العناصر المعادية للإسلام والمتضاربة مع مبادئه، وربما وضع - بدلاً منها- عناصر إسلامية، بحيث يرضي المجتمع المسلم عن هذه الترجمة ويتقبلها، نلحظ هذا مثلاً في كتاب كليلة ودمنة، فأصله هندي بوذي متمثل في كتاب "البنجا تنترا" أو صناديق الحكمة الخمسة، هذا الكتاب تضمن ثقافات وديانات هندية بوذية ثم فارسية حيث ترجم من الهندية إلى الفارسية فلما ترجمه ابن المقفع من الفارسية إلى العربية حذف منه العناصر المعادية للإسلام وأحل محلها عناصر إسلامية، فمثلاً حذف فكرة تعدد الآلهة في البنجا تنترا وحذف فكرة النار المطهرة التي أضيفت إلى البنجا تنترا من الثقافة الفارسية، وأضاف إلى الكتاب باباً بأكمله يعبر عن رأي الإسلام في القضاء وما ينبغي أن يلتزم به القضاة من عدل وحيدة، هذا الباب هو باب الفحص عن أمر دمنة، فمن المبادئ الإسلامية التي بثت في هذا الباب أن شهادة الواحد لا توجب حكماً وإنما لابد من شهادة شاهدين عادلين، ومنها أن البينة على من ادعى واليمين على من



أنكر،وغير ذلك من الأحكام والمبادئ الإسلامية التي تضمنها هذا الباب.

ويحار المرء في أمر كتاب كليلة ودمنة هل يعتبره ترجمة لأن له أصلاً في الهندية وهو البنحا تنترا؟ أم يعتبره تأليفاً لأن ابن المقفع أضاف إليه أكثر بكثير مما ترجمه؟، ولعل هذا ما جعل الباحثين يختلفون حول هذه القضية فمنهم من قال إن الكتاب مترجم ومنهم من قال إنه تأليف.

ولا عجب بعد هذا أن يخلط المقري هو الآخر بين الترجمة والتأليف، فيعد زرياب مخترعاً للوتر الخامس للعود في حين أنه ترجم فكرة الوتر الخامس إلى العربية فحسب، وربما يكون قد أدخل بعض الإضافات إلى الفكرة بعد أن نقلها إلى العربية، وقد يكون ما أضافه كثيراً كثرة أتاحت للمقري نسبة اختراع الوتر الخامس إلى زرياب وربما يكون هذا ما شاع وذاع قبل المقري، ولم يفعل المقري عدا نقل ما شاع وذاع إلى كتابه لاسيما أن زرياب قد عرف واشتهر باختراعات كثيرة في مجالات مختلفة فمن ذلك الحلوى التي نأكلها ونحبها جميعاً وهي الزلابية فهي تحريف زريابية نسبة إلى زرياب لأنه هو الذي اخترعها، وقد استمر هذا الطبق الحلو منذ عصر زرياب متداولاً حتى الآن ليس في مصر وحدها بل في البلاد العربية الأخرى كذلك.

وإذن فليس من المستبعد أن يكون قد شاع عن الرجل أنه هو الذي اخترع الوتر الخامس للعود فجاء المقري فأثبت ذلك في كتابه، ولكن الفكرة- في الواقع- مترجمة عن كتب الموسيقى اليونانية وليست فكرة عربية- بأي حال من الأحوال-وعلى الباحثين أن يذعنوا لذلك وأن يمعنوا النظر في نص كتاب الأغاني الذي أشرنا إليه.

وليس من العجيب أن ينسب اختراع الوتر الخامس إلى زرياب في حين أنه لم يخترعه وذلك لشهرة الرجل في الابتكار والاختراع والتجديد ففي هذا العصر نسبت كتب كثيرة لا يعرف مؤلفها على وجه اليقين إلى مشهوري المؤلفين، وما هذا إلا لأن التأليف قد كثر في هذا العصر كثرة مفرطة، ولم يكن هناك مطابع ولا وسائل منظمة للنشر، ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك مثل كتاب "المحاسن والأضداد" وهو مجهول المؤلف، ولكنه ينسب إلى الجاحظ لشهرته، وكثير من الرسائل تنسب إلى الغزالي وليست من تأليفه، وهناك العديد من الرباعيات تنسب إلى عمر الخيام وليست من نظمه(٥).

(١) الأدب في العصر المملوكي، د/ زغلول سلام، ط منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٩٤، ج٤، ص١٤٧.

(٢) نفح الطيب، جـ ٣ ، ص ١٢٨.

(٣) نفح الطيب، جـ٣ ، ١٢٦

(٤) الأغاني، جـ ٥، ط، دار الثقافة بيروت ١٩٥٦، ص٢٤٤.

(٥) القصص الحيواني وكتابه كليلة ودمنة في الآداب الشرقية والغربية، حامد عبدالقادر، ط لجنة البيان العربية ١٩٥، ص ٣٤؟.





سقوط وردة

شعر: د. سالم عباس خداده
(الكويت)

شوقي عظيم آه كيف المدى
يتسع الآن لأشواقي؟
لمن؟ لمن؟ يرتد فيّ الصدى
مزلزلا أعماق أعماقي
لمن علا هام الذرا سيدا
ثم مضى للعالم الراقي
ومن بنى في مهجتي مسجدا
حتى روى بالنور أحداقي
لمّا تكنْ هذي الدنا منتدى
لكوكب بالحب خفاق
أحمد يا أجمل حلم بدا
ثم ارتدى دوحة إشراق
من رقة يشبه قطر الندى
ومن هوى كالنهر دفاق

كالطير في بستاننا غردا

فغردت باليمن آفاقي

أورق في أرواحنا واغتدى

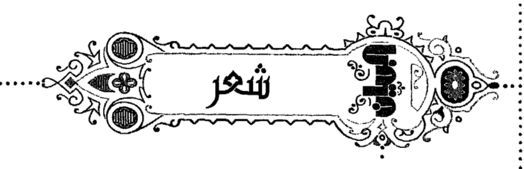
يوغل في عالم إيراق

يا وردة لو أنها تفتدى

لكن هوت ما بين أوراقي







أسرار الزمان

شعر: د. سعيد شوارب
(الكويت)

وَهَا نَحْنُ جِئْنَا لآخِرِ أيَّام لُقمَانَ ،
آخِرِ أيَّام هَذا الحِصَانْ !!
وَذا وَجْهُهُ لوّحتْهُ التَّحاريقُ
شققهُ الصّمتُ .. وَالملحُ ..
وَالرّيحُ .. والتّعْرِيـة !!
وأحزانُك الشامخاتُ ،
دُموعٌ سوَاكبُ .. ليسَ لها مِن لسَان ،
وَلا صَدْر تبكي عليه ،
ولا تَعْزِيَةْ !!
وَها أنتَ صدْرُك ينْقدُّ ،
صبْرُك ينهدُّ ،
تذْكرُ؟
آهِ لها .. دَمْدَمَاتُ السَّنابكِ ،
آهِ لها حَمْحَمَاتُ الخُيُولِ ،
وَآهِ لها صَهَوَاتُ المَعارِكِ ،

وَالأفقُ مِنْ هَوْلِه .. وَرْدَةٌ كالدِّهان ،
استدارَ الزَّمانْ !
أتذْكرُ ؟
لا صيْحَةٌ مِن صَهيل الفُحُولِ ،
تَسيلُ بأعْناقِهِنَّ السُّهُول ،
وَأنتَ المطهَّمُ في رَدَهاتِ السَّلاطينِ ،
أنتَ المُهَرِّجُ في المهْرَجَانْ !!
وَحَوْلكَ يأجُوجُ تهْدرُ ،
مَأجُوجُ كالهَوْل فوقكَ من كل إنْسٍ .. وَجَانْ !!
وَكلُّ الذينَ أضاءَتْ سَنابكهُمْ أفقَ هذا الطريق
أمامَك ،
حتى مَدى الموْج ،
رَاحُوا سدًى ،
واسْتحَالوا سَرَاباً !
تَولَّتْهُمُ في النَّهارِ الكسيح ، زَوَاقيلُ ،
مِن قوم لوطٍ وَنوحٍ ..!!
تكوِّرُ تاريخَهُمْ .. ثم تَرْشقهُ ،
وَرْدَةً في صُدُورِ القِيانْ !!
تَعَرَّتْ خيُولهُمُ ،
واسْتَحَالتْ دَفاترَ تَجْهَشُ ،
فوْقَ خَرابِ الخَرائط
يَخنُقها الصَّمْتُ .. وَالرِّيحُ ،
وَالملحُ .. وَالتَّعْريَة ..!!
وَيَمْنَعُهَا الكبْرُ ،
أنْ تَطأ الأرْضَ مَفروشةً بالهَوانْ ..!





حكاية عباس بن فرناس العراقي

شعر : حسين القاصد
(العراق)

لو لم أكن أعلى

لما أقعُ

هل يستطيع الأُلى في (تحت) أن يقعوا

خدُّ جناحاي سال الدمع فانكسرا

من غربة الشمع حتى أينع الهلعُ

كان الأذان لديهم

دمعَ حنجرة جفت

لأنهمُ من قبل أن.. ركعوا

فطرتُ لم تعرف الأعشاش معتقدي

لذا فأني بعمق الموت أرتفع،

الريشُ يهطلُ فوق الصوت

تنزعني متاهتي

من مدىً يأبى فأنتزع،

أرى الجميع صغاراً

كيف تؤلمني؟

ومازال صغيراً أيها الوجع

هم علموا الطين أني لست أنفعه

إذن بماذا إذاً أني لستُ أنفعه

شطرنجُ خاتمتي مازال يخدعني

بنقلةِ طعمُها أنثى فامتنعُ

لأن في رقعة اللاشيء مصيدةً من الأنين

لذا لا تقرب القطع

لا ضفةٌ للفراغ الآن، أشرعةٌ.. هذا الصراخ

فهل ياجرفُ تستمعُ

الكلُ ينظرُ للأعلى يحدق بي

يتابعون جناحي أينما أضعُ

من شهقة أرخت بَوْحي بأعينهم

تنفسوا حكمة النعناع وانقطعوا

أحتاج ألفَ لسانٍ كي أفكَّ فمي

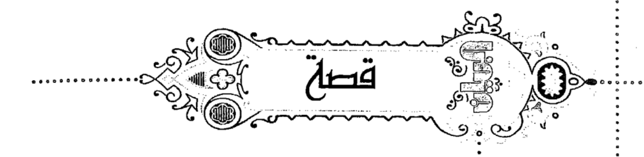
بصرخة من رماد الصمت تقُتلع

مازلت يا وجهي الرسمي تسحلني

على التجا عيد والآلام تضطجع

مالي مع الوقت شيءُ كان متسعاً

وكنت حد انفجار الضيق أتسعُ -



عندما تتشرنق الفراشات

بقلم: جميلة سيد علي(*)
(الولايات المتحدة الأمريكية)

تأبطت أوراقي التي سهرت معها طوال الليل أعيد صياغة موضوعاتها و انطلقت مسرعة لحضور اجتماعي الذي يوشك على الانعقاد. دخلت قاعة المؤتمرات المشرعة الأبواب منذ نصف ساعة كي يتسنى للمشاركين و المشاركات من جميع أنحاء العالم اتخاذ أماكنهم فوق كراسي القرارات العالمية. وقفت أمام المنصة لإلقاء خطابي الذي سيساهم بتقرير المصير المحتوم لنصف مليار من البشر انتخبوني ناطقة رسمية باسمهم في هذا المحفل الدولي. ما أن هممت بقراءة كلماتي حتى انطلقت صفارات الإنذار و توالى قصف الرسائل الإعلامية الموقوتة على شاشات التلفاز المنتشرة في جميع الأرجاء.

Warning, warning, warning,
Live coverage from Flowerstan

A poisonous cocooned butterfly has escaped.
The following statement is from the government of Flowerstan

We appeal to the International Population to help us catch the "
runaway butterfly and lock her up in her cocoon again".

شهقت بفزع و ألم و أنا أنظر برعب شديد إلى صوري تتصدر جميع نشرات الأخبار الناطقة بكل لغات العالم. و أنا أنسق الزهور في حديقة أحلامي الوردية، و أنا أحمل صغيري على كتفي وأخرى وأنا أدون أناشيد جديدة ليغنيها البشر من مختلف بقاع الأرض بلغة موحدة. نشيد ذو معنى شجي كنت على وشك إلقائه في هذا المحفل العالمي قبل الانطلاق المدوي لصاروخ رسالة وطني الإعلامية.

تسمرت في مكاني أتابع بعيني حركة الأضواء المصاحبة للكاميرات تستعرض جميع الوجوه المشاركة في هذا اللقاء لتستقر في النهاية على تعابير وجهي المجسد للدهشة العالمية . تنقلت ببصري بين شاشات العرض و بذهني بين التساؤلات المتداخلة المحيرة.

- لماذا هذا التحذير من السلطات الرسمية في بلادي ضدي شخصيا؟

- بأي مبرر تدعي بلادي فلورستان أني فراشة سامة فرت من شرنقتها؟

- هل ارتكبت خطأً فادحاً بتمثيل بلادي أمام العالم بعد أن تم تفويضي بهذا الأمر رسميا؟

- ترى كيف سيتم إعادتي إلى الشرنقة و قد نضجت متخطية فترتين زمنيتين بدلاً من واحدة؟

هه، شهقت مرة ثانية كما شهق الجميع معي في نفس الوقت، مراسلو الأنباء، ممثلو قارات العالم، صانعو القرار و حتى الحرفيين المتواجدين لصيانة الأجهزة الكهربائية و تقديم واجب الضيافة لم يتمالكوا أنفسهم من الشهيق لمرأى سرب كبير من الفراشات المنتمية للعديد من الممالك و الفصائل تطير بصمت في أرجاء قاعة المؤتمرات وسط الضجيج المفتعل.

ثلاثة و سبعون مصنفاً يضم جميع الفراشات على هذه الأرض بكل أشكالها و ألوانها، بمختلف نقوشها و رسومها بل و أكثر من هذا بتنوع أصولها و فروعها. سجادة حريرية ملونة طارت بانسجام تام و بصمت مطبق في أرجاء القاعة المترامية الأطراف. بحركة مباغتة انقسمت الفراشات إلى مجموعات ملونة حامت حول صوري التي ما زالت تتصدر الشاشات الإخبارية. حطت جميعها في نفس الوقت فوق رأسي الذي بين كتفي و فوق رأسي في الصور المتتابعة على الشاشات المتلفزة للمواطنة القادمة أو الهاربة من فلورستان كما تدعي التغطيات الإخبارية.

غطاء براق ملون يضم النقوش الأنثوية لجميلات العالم بجميع بقاعه غطى رأسي المعرض للزوال بلمح البصر بعد هذا التحذير العالمي. خفقات دءوبة صامتة



لأجنحة شفافة و قوية، صغيرة و متمكنة ، مزركشة وجادة رفرفت فوق الرأس بطريقة متراصة محكمة. لم يعد يرى من رأسي سوى الوجه فقط. غطاء عالمي من الألوان الأنثوية البديعة انسكب على هامتي و بحركة لا إرادية اشتركنا جميعا، فراشات و مخلوقة فلورستانية في التفكير الملون المتناسق المبهج ذو اللغة العالمية .

ترام- ترام- ددام- تتام . موسيقا عالية الإيقاع ترددت أصداؤها في جنبات القاعة المترامية الأطراف. مفاجأة جديدة استحوذت على انتباهي و انتباه الحضور. اشرأبت أنظارنا نحو البوابة الرئيسية للدخول ترقبا لمرأى موكب رسمي أو ربما شخص مهم برتبة تعادل أو تتفوق على فريق بأكمله. ارتفع الصخب الموسيقي و ما زال السبب وراء عزفها مختفيا عن العيان. جفلت الفراشات الملونة فوق رأسي، رفرفت بأجنحتها الشفافة البديعة . خفقات سريعة متلاحقة ترادفت مع نبضات قلبي المضطرب أوجدت معزوفة أخرى تداخلت مع الموسيقا الصاخبة. مقطوعة صامتة أو متلاشية في الضوضاء المحيطة بها و لكنها مسموعة بكل وضوح في أذني و في استشعار الفراشات الحائرات. انسياب غزير لتيار متدفق اجتاح القاعة الفسيحة. ذبذبات صوتية و أخرى مرئية جسدت شخصية و أفكارا فلورستانية.

- باسم القانون العادل و النزيه في بلدنا فلورستان آمرك بالتنحي عن منصة الاتصالات الدولية حالا.

مخلوقة فلورستانية غاضبة لم أتعرف عليها سابقا اقتحمت القاعة بمصاحبة العزف المدوي. ترتدي بزة داكنة و تحمل بيدها عصا غليظة تشير بها نحوي وهي تسير في اتجاهي.

صمت مطبق لف المكان. فراشاتي البديعة طوت أجنحتها بسكون لافت دون أن تترك رأسي. كاميرا التلفزة العالمية انقسمت بعدسات الزووم في اتجاهين. صوري الحائرة و فراشاتي الحارسة تحتل نصف الشاشات العالمية و النصف الآخر تركز على المندوبة الغاضبة ذات المهمة السامية " إزاحتي من مجال البث المباشر بعصا فلورستانية".

تتابع بث الرسالة الإعلامية بمقاطعها الثلاث، الرسالة الرسمية الفلورستانية، الفراشات الحائرة، و العصا الغليظة. المندوبة الغاضبة تقترب بعصاها مني كثيرا، عدسات الزووم تتركز تحديدا على رأس العصا.

- واو ، أوشك شهيقي العميق أن يمتص جميع ذرات الأكسجين في الهواء المحيط



بي، خشيت على فراشاتي الحارسات ألا يجدن هواء نقيا للتنفس فاقتصدت كثيراً في زفيري.

– ما هذه العصا المشعة؟ لأن حاملتها كانت تشير بها تماما بين عيني فقد تجلى لي بوضوح التشكيل الفني البديع للأحجار الكريمة المتراصة بإتقان يضيف إلى غلظتها وزنا و ثقلا لا يقدر بثمن؟

– واااو، عالمية شاركني فيها جميع الحضور هذه المرة. صولجان فلورستاني تحمله امرأة؟ لم يمض على نساء فلورستان سوى هنيهات قليلة ارتقين فيها أولى درجات السلم السلطوي، فمتى بدأن بحمل الصولجان في مهمة رسمية؟ هل نحن حقا في عصر السرعة أم أن أمورا نسائية فلورستانية كثيرة كانت خافية عني؟

نقلت نظري بين العصا و حاملتها خاصة بعد أن اعتلت المنصة بجانبي و أدارت الرأس الثمينة المرصعة لعصاها عدة مرات بحركة لا يتقنها سوى أمهر الحواة. بعد هنيهات ، أخرجت من صولجانها المجوف ورقة ملفوفة. فردتها باستعجال وهي توجه السطور المكتوبة إلى عدسات المصورين.

- I am the person authorized to take this woman back to Flowerstan. The spelling mistakes on her authorization letter created this situation.

– أنا الشخص المفوض لإرجاع هذه المرأة لفلورستان حيث أن تواجدها في هذا المكان سببه خطأ مطبعي في كتاب الترشيح لحضور هذه الملتقى العالمي.

ركزت نظراتها الرسمية في عيني الذاهلتين بينما أواصل أنا محاولاتي لالتقاط بقية الجمل المدونة في الورقة الصولجانية،

- This woman does not represent Flowerstan and never will.

I am the official messenger for my country.

– هذه المرأة لا تمثل فلورستان و لن تحظى بهذا الشرف قط و أنا أبلغكم هذه الرسالة بصفة رسمية.

تدافعت الفراشات العالمية في فوضى صامتة، أجنحتها الخفاقة تتابعت بسرعة و كأنها موصولة بدقات قلبي. توالى بث الرسالة الأولى مع الثانية، صورتي و صورة الممثلة الفلورستانية. فراشاتي المزينة لرأسي واصلت رفرفتها الخفاقة المضطربة تفاعلا مع الأخبار المتتابعة دون أن تغادر مكانها. بقية الفراشات انقسمت إلى مجموعات متناثرة.



حامت مجموعة صغيرة حول النهاية المرصعة للصولجان الأنثوي في محاولة لفهم الرسالة الغامضة المذيلة بالرمز الفلورستاني. تضايقت المندوبة الفلورستانية فدفعت الفراشات بعيدا بعصاها الغليظة. أصيبت فراشتين بريئتين يتحطم في الجناح و الرأس.

وووو ، صاح الحضور باستغراب و ألم لمنظر الضحيتين الجميلتين تتدحرجان في اتجاه الأرض. سارعت بمد كفي الحانية لالتقاطهما قبل التهشم على سطح القاعة الدولية المخصصة للقاءات المعنية بتطوير البشرية. تدافعت الفراشات الأخرى نحو المندوبة المتعجرفة مواصلة طيرانها المكثف حول الشخصية الرسمية. المخلوقة الفلورستانية تستشيط غضبا و تواصل التلويح بعصاها الثقيلة الثمينة. ضحية أخرى أصيبت من جراء التخبط الفلورستاني. التقطتها بكفي الأخرى قبل تهشمها على الأرض. انحنيت على فراشاتي الحارسات أحاول إسعافهن بكل ما أملك من وسيلة.

- كلا، لا تلفظن أنفاسكن الأخيرة. فلنفهم جميعا سر هذه الرسالة دون ضحايا. أرجوكن الاستجابة لندائي.

لم تجد توسلاتي في إنقاذ الضحايا الجميلات فأخذت أبحث عن حل جديد.

في طية ملفي الجلدي المحشو بأوراقي التي لم أتمكن من قراءة العبارات المدونة عليها بحثت بهلع عن الرذاذ السحري . هناك في حديقة منزلي الفلورستاني الذي غادرته منذ أعوام طويلة ، بذرت زهرة الوداد، سقيتها سوائل عطرية ملونة حتى تفتح برعمها الملون كقوس قزح مشع تحت أشعة الشمس بعد توقف المطر. من قلب زهرتي الفلورستانية جمعت غبار الطلع الملون الشافي لجميع القلوب و الأبدان. حفظته في هذا المغلف الجلدي حرزا أحمله معي أثناء تنقلي في بقاع الأرض. فتحت طيات الملف العريق و بشفتي المرتعشين خوفا على مصير العالم نفخت على الرذاذ المكنوز في اتجاه الفراشات.

فقاعات هلامية مزخرفة غطت جروح المصابات الفاتنات فشكلت جبيرة شافية لكسورهن و آلامهن. نفخة أخرى هادئة أبعدت الفقاعات فرأيت فراشاتي مرة أخرى صحيحات معافيات. ألصقت ما تبقى من رذاذ زهرتي الوجدانية فوق قلبي و أنا أبحث بعيني عبر شاشات الأخبار و بين أرجاء القاعة الفسيحة عن المندوبة الفلورستاية الغاضبة.

على بعد خطوات مني و في وسط دوائر محكمة من الفراشات و المراسلين الدوليين رأيتها تواصل تخبطها بصولجانها الثقيل في جميع الاتجاهات.



موسيقاها الغاضبة أخذت تستفزها أكثر و تستفز الحضور أكثر وأكثر.

- أزيحوا هذه الفراشات الطفيلية من طريقي. إني أحمل أمرا فلورستانيا رسميا يجب أن ينفذ في الحال.

- لماذا تعترضن صولجاني ؟ ألا تعلمن أني الممثلة الشرعية الوحيدة لفلورستان؟ هذه المخلوقة السامة يجب ألا تحظى أبدا بفرصة التمثيل الضوئي أمام العالم. بعض المخلوقات يجب أن تولد و تعيش و تموت في جحور مظلمة. تواجدها علنا أمام الملأ يسيئ كثيرا لسلطاتي.

كنت الوحيدة التي أسمعها بوضوح و أعي ما تقول. لغتها الفلورستانية لم تصبح بعد لغة عالمية أما لغة الفراشات الصامتة فلم تستطع هي أن تسمعها بأذنها الغاضبة.

- Did the butterfly poison any one in Flowerstan ?

- هل تسببت هذه الفراشة بتسميم أي شخص في فلورستان؟

– Is it a part of the lifecycle for the butterflies in Flowerstan to be cocooned again?

- هل من مراحل الحياة الطبيعية أن تتشرنق الفراشات بعد نضجها؟

- You said you are representing Flowerstan, Is the reason for you **carrying a scepter?**

- ذكرت في بيانك أنك الممثلة الشرعية لفلورستان ألهذا السبب تحملين الصولجان؟

- Are you authorized to attack our butterflies as well as the Flowerstan butterfly simply because you are holding a scepter or because you are concerned about the world health and security?

- هل يخولك صولجانك لمهاجمة فراشاتنا و فراشات فلورستان أم أن هذا الهجوم سببه حرصكم على سلامة العالم و أمنه؟

تدافع المصورون و المراسلون نحو الفلورستانية الغاضبة. اختلطت أصواتهم الناطقة بجميع لغات الأرض بصوت الممثلة الحانقة المندهشة لتجاهل العالم لأوامرها. أصبحت و فراشاتي وسط هذا الضجيج الإعلامي على الهواء مباشرة. لا أنا قادرة على فهم مجريات الأمور و لا باستطاعتي التحاور مع



مواطنتي الصولجانية على انفراد لأنها اختارت أسلوب الحوار المفتوح مع العالم دون أن تتقن لغة الحوار الدولية.

موسيقا العزف الفلورستاني الصاخب لم تؤثر على فاعلية الرسالة الصامتة للفراشات الكونية . تغير سريع طرأ على بث الرسائل الإعلامية على جميع الشاشات و الحلقة تضيق حولنا، نحن المواطنتان الفلورستانيتان ، شرعية صولجانية و فراشة رافضة للتشرنق مرة أخرى ومتهمة بتسميم العالم.

ازداد لمعان الفلاشات المتلاحقة مع كل صورة مصاحبة لتغطية الحدث بجميع ملابساته. ارتفع ضجيج الموسيقا بأنواعها. فوضى عارمة اجتاحت التجمع العالمي بأكمله. وحدي كنت أعمل تفكيري العميق في حل سريع يعيد للإنسانية صوابها و نظامها.

فوق كفي اليسرى حطت الفراشتين الجميلتين بعد أن شفيتا تماما كما داعبتني على الرسغ الأيسر الفراشة البديعة الثالثة الناجية من الكسور الفلورستانية. خربشة ناعمة من ثمانية عشرة قدم لطيفة تمشت على كفي جيئة و ذهابا. انتشلتني من أفكاري المضطربة و بعثت الطمأنينة في نفسي.

- شكرا لكن فراشاتي الغاليات . بكل الحب و المشاعر الفياضة أشارككن الحل العالمي لهذا الخلط و التباين في الأصوات و الأفكار.

بكفي اليمنى فتحت المغلف الجلدي الذي يحوي إكسير الشفاء الفلورستاني و بشفتي الدقيقتين نفخت على الرذاذ المخبوء منذ سنوات عديدة. شاركتني فراشاتي العزيزات بالنفخ من خلال أنابيب النفخ العالمية الثابتة المواصفات التي تحملها في فمها الصغير.

واااو ، صرخة كبيرة أطلقها الحضور عند مرأى الذرات الملونة تنتشر على الملأ أمام العالم بأسره. سكون عم الجميع و هم يراقبون ذرات الطيف النجمية تجسد زهرة وجداني الفلورستانية التي خلفتها في حديقة منزلي منذ أعوام. تمطى الغبار الزاهي في الفضاء الرحب للقاعة العالمية فانبعث أريج زكي صاحب انتشار الرذاذ السحري. خيمة عطرية ملونة غطتني و فراشاتي و الحاضرين جميعا. ابتسمت للفراشات المستقرة على كفي الأيسر. رفعت كفي اليمنى أمام العالم أبعثر مزيدا من الفرح الفلورستاني.

بتساقط السعادة البراقة على قلوب الجميع تبدلت المشاعر المتضاربة. توحدت في ابتسامة عريضة غطت التضاريس الأرضية. سكون عميق ساد الجميع. لم أعد أستشعر غضبا فلورستانيا على الإطلاق. ارتفعت العصا الصولجانية تلقائيا



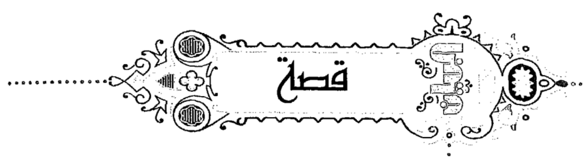
ورويدا رويدا في الهواء. لم تعد عصاً غليظة تحطم أجنحة الفراشات بل بدأت أنغام خافتة بالتسرب من طرفها. مرة أخرى تركزت عدسات الكاميرات على الحدث التاريخي، لقد تحولت العصا ناياً مرصعاً يتنقل فوق رؤوس الحاضرين و أمام العالم أجمع، رسالة فلورستانية جديدة نقلها الصولجان النسائي البهي، ألحانا إنسانية شجية.

هزني حبور لا متناهي نسيت معه خطابي و جميع المنصات و الكاميرات العالمية. كذراع الساعة الذي يدور بانتظام درت في مكاني مبتهجة بأنغام النشيد الفلورستاني مختلطا بالإيقاع العالمي مبعثرة المزيد و المزيد من الرذاذ البهيج تطير آمنة بين ذراته أحلى الفراشات.



(*) عضو رابطة الأدباء- مقيمة في الولايات المتحدة الأمريكية.





لو ينطق البحر

بقلم: عواطف الزين
(الكويت)

تقول الأسطورة إن مؤسسة "قرطاجنة" وملكتها "أليسار" أو "ديدو" ابنة الملك بيبلوس ملك "صور" وزوجة "سكاريوس" أو "اسيرياس" أبحرت إلى أفريقيا تحت جنح الظلام مع كثير من اتباعها المخلصين من شاطئ مدينة "صور" بعد أن قتل زوجها على يد أخيها "بغماليون"، وهناك قدمت لها قطعة أرض حددت مساحتها بجلد ثور لكنها قطعت الجلد إلى شرائح رقيقة ووصلت بعضها ببعض ومدتها لتحيط بمنطقة كبيرة، أصبحت هذه المنطقة موقع "قرطاجنة". تقول الأسطورة إن "ديدو" انتحرت لتنجو من الأمير الأفريقي "ايار باس" أو هاير باس "الذي أراد الزواج بها إلا أنها في الملحمة الشعرية الرومانية" الانيادة قتلت نفسها بعد أن هجرها البطل الطروادي اينياس".

* * *

كانت الشمس تلم بقايا خيوط أرجوانية واهنة إيذاناً بالرحيل، ويبعث الليل رسائل مبكرة تنذر بهبوط ثقيل فوق أرجاء المدينة الصاخبة التي أنهكها عشق البحر، والارتماء في أحضانه على مدى قرون، لكنها في هذه الليلة أرادت أن تغادر صخبها، وتنفلت من قيود أسوارها، وتغط في نوم عميق، كأنها تتمرد على نفسها أوتعاقبها، أو تعلن العصيان، أو تهرب من المواجهة على غير عادتها، فما يحدث فوق أرضها لا يعنيها، ولا يشبهها، وهي التي اعتادت الانتصار لوجودها في كل معركة، ضد كل غازٍ أو محتل، فاستحقت بصمودها الأسطوري أن تكون سيدة المدن،وملكة البحار...

لكنها تعيش الآن أياماً صعبة، بعد رحيل ملكها "بيبلوس" ومقتل "سكايوس"، زوج الأميرة "أليسار" على يد شقيقها "بغماليون" ليعم الحزن وتنتشر الفوضى ويسيطر الفزع!!

* * *

في هذا المساء الحزين تبدو أحياء "سور" شبه خالية إلا من بعض حراس أو باعة متجولين أو بحارة عائدين من سفر بعيد، وعلى امتداد الميناء الفينيقي العريق ثمة مراكب كثيرة رأسية وأخرى تستعد للإبحار وأضواء مصابيح مرتجفة غير آبهة بما قد يصيبها من شحوب، وضياع بفعل الرياح التي هبت فجأة في غير موعدها، بينما تعلو أمواج البحر وتهبط فوق صخور قلعة قريبة، فيحدث ارتطامها بها أصواتاً غريبة تقض مضاجع الرمال، فتستجيب بلا أدنى مقاومة لجنوحها العابر..

* * *

على الجانب الآخر من الشاطئ، يغرق قصر الأميرة "أليسار" في صمت ثقيل، لا يخدش وقع أصدائه، سوى همسات مترددة لبعض حراسه، "ديدو" تستعد للرحيل "أليسار" تستعد للهرب، هل يعلم الملك "بغماليون" بما يجري لشقيقته؟

في هذه الأثناء كانت "الأميرة الحزينة" غارقة في هواجس مشتعلة بالترقب والقلق، إذا كل ما يحيط بها ينذر بعاصفة، قد تهب في أي لحظة، لكنها مصممة الآن على الرحيل فالحياة ما عادت تطاق في المدينة التي أحبتها بلاحدود، وعقدت مع أناسها، وأحيائها، وشواطئها، مواثيق صداقة، وطفولة، وعشق، لا تبدد وهجها الأيام ولا يمحو حروفها الزمن، لكنها تشعر الآن بالغربة، والوحدة، والحزن بعد رحيل الأب، وفقدان الزوج، وسيطرة الشقيق العابث على مقاليد الحكم.

حركة مباغتة عند الباب توقظ "أليسار" من غياب مؤقت تهيأ لها في ثوان بأنها ستكون الضحية الثانية بعد زوجها، لكنها تسترد هدوءها حين تدخل إليها وصيفتها "أرجوانة" لتخبرها بأن كل شيء أصبح جاهزاً للرحيل، وما عليها سوى ارتداء ثياب البحارة حتى لا ينكشف أمرها.

* * *

تفرغ "الأميرة" جسدها النحيل وهواجسه في ثوب التنكر، وتستعد للخروج، إنها ساعة الحسم التي تنتظر حدوثها بفارغ الصبر، وما عليها سوى الصمود والتماسك لتتجاوز محنتها وتشرع في تنفيذ مشروعها العظيم الذي بات يسكنها وتسكنه منذ أن رسمت ملامحه في خيالها أول مرة وسوف يصبح حقيقة واقعة في وقت قريب، قريب.

تقول ذلك لنفسها، وتتجه نحو النافذة التي احتضنت نظراتها الشغوف إلى الحياة، ورافقت سني عمرها إلى النضوج، والإدراك، والحكمة، ورعت تطلعاتها إلى الآتي من الأمل منذ أن أيقنت معنى الوطن وقيمة أن تعيش فيه، كأنها تنتزع قلبها من بين الضلوع، هكذا بدت "أليسار" وهي تودع أشياءها من حولها، سوف تفتقد كثيراً هذا المكان الحميم، وكل الأمكنة الأخرى والوجوه الطيبة التي عشقتها، وترعرعت على أنفاسها، كل تلك السنين، في مدينتها المسافرة أبداً إلى الخلود والعظيمة.





كان الزمن يمر في أكثر ساعاته حلكة، حين شق ضجيج المراكب والسفن هدوء الموج، وسكوت الريح، وتعب المصابيح التي أرقها الانتظار، فتخلت عن بقايا أضواء شاحبة، لتغيب وجوه البحارة وأميرتهم أو تكاد خلف سياط الظلام، لكن القمر الذي بدا هلالاً في تلك الليلة أبى إلا أن يشارك في وداع "أليسار" ومن معها وينشر ضوءه الخافت الخجل فوق الأرجاء في محاولة قد تبعث الإحساس بالدفء، أو توقظ الشعور بالأمان، لكن وقع المجاذيف الضاربة في أعماق الليل، أشاع جواً من الخوف في أرجاء المكان وبدا ذلك واضحاً في عيون البحارة المترقبة والحائرة والتي تعكس ما يجول في أعماقها من تساؤلات ملحّة ومرة..

إلى أين يحملنا البحر فوق أمواجه هذه المرة؟ وأين سيلقي بنا وبأثقالنا، فوق أي أرض؟ وتحت أي سماء؟ ومتى سيحين موعد مرسانا يا ترى؟ هل سنعود يوماً إلى مدينتنا؟ هل نعود؟ ومن يطلق أحلامنا ويحلق بها في فضاءات رحبة، بعيداً عنها، فالبعد عن الوطن لا يعوضه أي غياب، ولا يشفع له أي حنين، إذ كثيراً ما تقذف بنا الغربة في جحيم مشاعر مجبولة بالحرمان ومغسولة بالندم، هل يا ترى سنعود إلى أيامنا ومرافئنا وشواطئنا الضاجة بالحياة؟ لو ينطق البحر، لو ينطق..

* * *

كأنها ترثي نفسها بنفسها في تأبين وداعي، هكذا بدت السفينة الفينيقية التائهة في عرض البحر، بعد أن تقبلت مصيرها واستكانت إليه، لكن الدموع النازفة في عيون المغادرين لم تستطع تجاوز أحزان الأميرة الوحيدة التي انزوت دامعة متأملة ومتوجسة مما قد ينتظرها مع أتباعها في هذه الرحلة- المغامرة التي ما توقعت حدوثها في يوم من الأيام.

كانت "أليسار" تحدث نفسها بصمت مسموع فيجيء صوتها مساحة ألم:

"لن أدعه يفسد حياتي ويدمرها بحقده،سوف أثبت له بأنني الأقوى والأكثر قدرة على الصمود وتحقيق المستحيل، وسوف يشهد التاريخ على قوتي، وضعفه، وعلى محبتي، وكراهيته وعلى كبريائي، وضعته، لن أجعله ينتصر مرة ثانية على حسابي أبداً.

هذا الإحساس بالمقت "لبغماليون" كان يزداد اشتعالاً ونقمة كلما أوغلت السفينة إبحاراً في عرض البحر فوق أجنحة الغربة وعند مشارف الغياب.. لكنها قررت التخلص من أحزانها ومغادرة عزلتها فاقتربت من أتباعها لتبث فيهم روح التحدي وتشحذ إرادتهم بالتصميم على تحقيق المستحيل.. كأنها تقرأ في عيونهم نار الحيرة ورماد التساؤل، فينطلق صوتها آمناً معبراً عما يجيش في صدرها وصدورهم.

"كونوا على ثقة أن غيابكم لن يطول، اعتبروا أنفسكم في رحلة تجارية تستبدلون فيها منتوجاتكم الرائعة بالذهب،وتعودون إلى مدينتكم فرحين بما حققتموه من إنجازات، ككل رحلاتكم وأسفاركم التي وصلتم من خلالها إلى كل موانئ الدنيا، وتركتم في كل ميناء وصلتموه سمعة عطرة ومثلاً يحتذى في كل شيء.



تعلموا أن تشتاقوا إلى مدينتكم أكثر.. وتحنوا إلى أحيائها، وأفيائها، وأسواقها، وشواطئها، احموا غيابكم بذكريات حلوة، حفرتموها على جذوع أشجارها، أو رسمتم صورها على أعمدة قلاعها ومعابدها ورمالها، وفي حنايا القلوب.

سوف نحمل مدينتنا في أعماقنا كيفما أبحرنا وأينما رسونا، وسنصل إلى مرافئ الأمان ونبني مدينتنا الجديدة وطناً مؤجلاً ننتظره وينتظرنا، سيكون لنا وحدنا ولأولادنا من بعدنا، لن ينازعهم فيه مستبد، ولا يغدر بهم في أرجائه ظالم، لدينا من الإرادة والعزيمة والطموح، ما يكفي للعيش بكرامة في وطن سنضاهي به الأوطان، لا نذل، ولا نذل، أمام الشعوب القوية التي تقاسم هذا العالم طولاً وعرضاً سوف نثبت بعددنا القليل قوتنا وتميزنا، فالأمم الكبيرة ليست بأعدادها، وإنما بما تحققه من إنجازات أو انتصارات في كل ميدان، كونوا كما عهدتكم دائماً أوفياء، تعملون بإخلاص من أجل أهدافنا السامية"..

* * *

الشمس تمسح بنورها النضر كل ما تقع عليه العين وسطح أمواج متلاصقة في عرض البحر، فتتكسر أشعتها الماسية الحانية فوق صفحات الماء،وتعكس وجوه البحارة وهم يستقبلون نهارهم بنشاط وهمة، ونقرأ في عيونهم رسائل أمل بوصول مبكر إلى الشاطئ الموعود، تسبقهم إليه أمنيات ووعود.

* * *

الأيام والليالي المبحرة عبر الزمن والتي سبقت وصول الأميرة الفينيقية ومن معها إلى شواطئ أفريقيا بعد عناء وشقاء وتعب، حملت في طياتها الكثير من الخطط التي ولدت على ظهر السفينة، حيث رسم البناؤون خارطة مفصلة للمدينة الحلم بكل معالمها، وأظهرت "اليسار" المرأة الأسطورة قدرة فائقة على جعلها حقيقة في وقت قصير، بمثابرتها وإصرارها وحث العمال على الإسراع في إنجاز البناء، إذ كلما ارتفعت أعمدة هنا، أو هناك، ترتفع معها الهامات، وتشرئب الأعناق، وتعلو الهمم، وكلما اقتربوا من الموعد النهائي لإرساء دعائم مدينتهم وجدوا حضناً دافئاً يحميهم، ومكاناً آمناً يلجؤون إليه، ووجوهاً طيبة يأنسون بها، وعلماً خفاقاً يرفرف في سمائهم في حلهم وترحالهم، وأسواقاً تشرع أبوابها لتجارتهم، ومعابد تفتح قلوبها لصلواتهم ودعائهم، ومرافئ تنتظر على أحر من الجمر، سفنهم ومراكبهم،وشوارع تحن إلى وقوع أقدامهم،ترحب بعودتهم بعد كل غياب أو سفر، وسوف تضج القلاع بجيوشهم، وتنعم الأسوار بقوتهم وعنفوانهم، وتنتشي الساحات فرحة بأعيادهم، وسوف تزخر الأيام بعطائهم في الحرب كما في السلم، في أيام المحن وأيام الرخاء، فالوطن هو ألق الحياة وكبرياؤها في شموخه وعظمته، وفي تلك التفاصيل الصغيرة المحيرة التي يصعب فهمها، على امتداد الزمن وتعاقب الأجيال، واختلاف العصور.

* * *

حين بدأت مدينة "قرطاجنة" تطفو فوق سطح الحياة كانت "أليسار" تغرق في بحر الهواجس والقلق، فإذا كانت قد نجحت في انتزاع الأرض من الملك "هاير



باس" بذكائها، فإنها تخشى الآن السقوط في مصيدته، بعد أن أرغمت نفسها على قبول شرط الزواج منه في لحظة ضعف، مقابل أن يمنحها أرضاً تبني عليها مدينتها حتى لا تهزمها براثن الغربة وقسوتها وتحرم نفسها وشعبها من تحقيق ذلك الحلم الطموح في أن يكون لهم وطن!.

ومنذ تلك اللحظة لم تتوقف رسائل الملك، "هاير باس" إليها ولم تنجح كل محاولاته في إجبارها على القبول به زوجاً، كانت في كل مرة تبتدع عذراً ينقذها من "وعدها" لبعض الوقت، لكنها لم تستطع أن تسكت إلحاحه كل الوقت، ولم تبدد أحلامه وأوهامه بالفوز بها قلباً وجسداً مهما طال الزمن.

في المرة الأخيرة حملت كلماته إليها تهديداً مبطناً يطال المدينة وأهلها إذ لم تستجب له وتحقق رغبته مثلما حقق لها رغبتها وساهم في تنفيذ خططها وساعد في إرساء معالم مدينتها مما أوقعها في حيرة، لكنها ما لبثت أن تدبرت أمرها وبعثت إليه برسول أعاد إليه صوابه، وجدد الأمل في نفسه بلقائها القريب.

* * *

في تلك الأثناء كان "بغماليون" لا يزال يحاول فرض هيمنته على مدينة "سور" الحزينة المضطربة والمتمردة والتي حفر فيها الغياب أخاديد أحزان وأنهار حنين إلى وجه اليسار وحضورها العابقين بالحياة والمتوجين بالأمل،واعداً نفسه ومن معه بتحقيق غاياته في أقرب وقت إذ لم يعد هناك ما يحول دونها منذ أن استأثر بالحكم وتفرد بالقرار، لكن محاولاته اليائسة كانت تصطدم برفض أهل المدينة له، والتمرد عليه فيشتعل شراسة وديكتاتورية ويلجأ إلى فرض أوامره بالقوة لتمتلئ السجون بالرافضين والمتمردين، مما أدخل المدينة وأهلها في نفق مظلم ليعم الفساد ويدب الذعر في النفوس والقلوب ويستوطن الخوف فوق أجنحة الأمان، فالعروش التي تبنى على أشلاء الآخرين ودمائهم لن تكون أمينة على شعوبها ولا مخلصة لها في أي زمان أو مكان، وهذا ما دفع بالكثير من تجار المدينة وبحارتها إلى المغادرة والالتحاق بمشروع "أليسار" الكبير ومدينتها المزدهرة عند الشاطئ الأفريقي للبحر المتوسط، وهو المكان الذي ذاع صيته بين الفينيقيين وأصبح فيما بعد الميناء المحبب إلى نفوسهم والأفضل لتجارتهم.

لكن الملك "بغماليون" لم يستسلم لقدره ولا توقفت محاولاته للسيطرة على من تبقى من أبناء شعبه حيث كان يلجأ إلى اللين مرة وإلى الشدة مرة أخرى لعله يحظى بما كان يتوق إليه أو يحلم به.

* * *

كانت "قرطاجنة" المدينة الوليدة قد بدأت تستقبل نهاراتها بشوق،وتودع لياليها بحب، منذ أن عرفت الشمس طريقها إليها، ليهتدي القمر بهديها، ويسير على نهجها، ويقتسم معها عشق الليل، وشوق النهار، فتشرق الحياة بكل ألقها في كل اتجاه، وفي كل ميدان، وتنفتح أمامها مسارات طموحة، تحلق بها فوق هامات النجوم، وأصبح للمدينة أعيادها ومناسباتها وطقوسها الخاصة وعاداتها المستمدة



من تراث الفينيقيين في سور بيبلوس وكل مكان تواجدوا أو وجدوا فيه.

* * *

في أحد الأيام الربيعية الحالمة، يخترق صوت المنادي أسماع الناس فيلبون نداءه، ويحتشدون في ساحة المدينة، لمشاركة الملكة "أليسار" وضيفها الملك "هاير باس" الاحتفال بعيد الربيع وسط كرنفال من الورود والأعلام، والألوان، وتوقد النيران لتزيد المكان دفئاً وأنساً وحياة ويتحلق حولها السحرة والمنجمون والصبية بينما يصطف ضاربوا الطبول والبحارة بملابسهم الملونة في مقدمة الصفوف ومن خلفهم الباعة والصناع وأهل الحرف وعامة الناس وتعلو الهتافات، وتقرع الطبول، فيموج المكان بفرح الراقصين وانتشاء المنشدين ولهوهم في أول أعيادهم بعد اكتمال عقد مدينتهم مع الحياة...

وفجأة يخترق صوت المنادي ضجيج المكان وصخبه ليعلن عن رغبة الملكة في إلقاء كلمة، فيعم الصمت ويطبق على الأفواه والأنفاس ويشرق حضور "الملكة أليسار" المتألق سحراً وعذوبة كما لم يشرق من قبل فتمسح بنظراتها الواثقة الندية وجوه الحاضرين.. كأنها تقرأ فيها فرحة العيد ونشوة الانتصار والإيفاء بالوعد.. ثم يندلق صوتها الأسطوري الآتي من ينابيع الحنين فتصغي إليه القلوب قبل الأسماع.

"هذا هو يومكم الذي كنتم به تحلمون أصبحت "قرطاجنة" بفضلكم حقيقة جميلة.. مدينة للتاريخ وللحياة! وها نحن نحتفل معاً بولادتها من قلب المستحيل وأنتم تستحقونها أحراراً، لا ينازعكم في جنتها أحد، ولا ينافسكم في أرجائها منافس، أحبوا مدينتكم ودافعوا عنها بكل قوتكم إذا ما تعرضت لمحنة أو عدوان، إنها أرضكم التي لا تملكون سواها وهي أمانة في أعناقكم فحافظوا عليها وتمسكوا بها قوية منيعة مهما كان الثمن، "قرطاجنة" وطنكم وهو منكم ولكم، عشتم له وعاش لكم وطناً أبدياً"!.

تنهي "أليسار" كلامها وسط هتافات صاخبة وتلتفت نحو الملك "هاير باس" كأنها تخاطبه أو تتحداه- فتتفرج أساريره- ثم تودع نظرة حانية في عيني وصيفتها "ارجوانة" وتتقدم بخطوات واثقة ومدروسة من دائرة النيران المستعرة فتبدوا وكأنها تخاطبها بلغة ما أقر إلى الرقص منها إلى الكلام ثم لا تلبث أن تنتزع نفسها من نفسها وتقذف بها في جحيم اللهب وسط ذهول الحاضرين ودهشتهم، فيعلو الصراخ وتعم الفوضى وتختلط الدموع بآهات الحسرة والألم وتتحول الساحة الكرنفالية في لحظات إلى مأتم كبير، كبير! وترتفع الأصوات باكية ناحبة، مفجوعة!

أليسار" ماتت! الملكة احترقت! أليسار تقتل نفسها! "أليسار" تفي بوعدها!

"قرطاجنة" مدينة للتاريخ والحياة! "قرطاجنة" مدينة للتاريخ و ....

وقبل أن يفيق الملك "هاير باس" والمشهد الاحتفالي من ذهوله وعبثيته يفاجأ الجميع بطائر أبيض يخرج من بين الرماد ويحلق عالياً في سماء المكان!!.





دنس البغض

بقلم: تهاني فجر الشمري
(الكويت)

* داخل الهامش :

- اعتادت الطيور أن تنقر يداً تلوح بوهن واطئ في الهواء ، كانت تطل من كوة صغيرة في السجن .

(١)

- استدرجتني شهوة الحماسة فغبت في نشوة التوغّل ، كنت كلما أدنو من ثكنات الحدث تقترب مني مكائد الظلم التي استوعبتها في اللاحق من الزمن بعد أن ابتدأ بي المطاف هنا ، هكذا تعرف نزلاء القفص الثاني في المعسكر السابع إلى زميلهم الصحفي التي خبّأته المشيئة ثم وألقت به في قفص ما بعد أن ظل مقيدا قرابة الشهر.

(٢)

- الحياة هنا لا تبدو منسّقة في الرتابة ، فكل يوم جديد يحمل شكلاً مغايراً في العذاب ، والدهشة تفتح عينها على وسعها كبومة في الممارسة ، فها هم يريقون الضوء الفاقع في الحلكة على وجوههم ، يصوّبونه على أعينهم كي لا ينال منهم النوم ، بعد أن يوثقوا قيد أيديهم وأرجلهم لأيام لا تحصى ، يفاوضون النوم

وأشباحه في المحاولة كي يعتقهم من الضوء لكنه ينتهي بهم إلى ذات الأرق المرقّط بالبياض الفاقع في الحلكة .

* داخل الهامش :

- اليد ذاتها التي تلوّح الهواء كانت الاكتمال الرابض في النقصان (نقصانهم).

(٣)

انفرطوا في همس وارف ظلّل شقوق البوح بالحنين حين تسلموا رسائل من ذويهم عبر الصليب الأحمر ، وكانت لا بد أن تمر بأيد تشطب منها ما تشطب في العشوائية فيقعون في التباس الفهم وحيرة تشظّي القلب في اللوعة .

الانفراد في الهمس ذاته جعل أحدهم يكتب رسالة إلى أهله ويقرر أن يبعثها مع زميله الذي أطلق عنان حريته وسيغادر إلى بلده.

كتب الرسالة بالحبر الأحمر المعبأ بالقلم الذي سرقه من غرفة التحقيق حين لكمه الضابط بعد أن كمم فمه وأوثق قيده بكرسي ينطوي على عذابات باذخة.

همسه كان أقرب للكبت حين راح يوصف له الدرب التي تفضي إلى منزله:

-" تجتاز مسافات العتمة وتأخذ الطريق الخلفية لليأس ، ستجد سنديانة عتب ضخمة على ناصية العوز اجعلها خلفك وتقدم قليلاً، لملم خطواتك في الحذر لئلا تقع ، فهناك دكه على علوّ منخفض يجلس عليها رجل ستيني يلفّ رأسه بكوفية فلسطينية مهترئة تشبه بلاده ، يفترش الأسئلة العالقة منذ أكثر من خمسين عاماً ويبيع (السكاكر) ليؤنس الالتباس والفقر.

هنا بدأ صوته في الوضوح قليلاً، انتبه وعاد للهمس الخافت :

وقلبي . . ، ستجد قلبي عند مفرق الانحناءة هناك في أول المنتصف ، وولدي الذي يشبهني ستراه يلعب بالعبث ، يلبس خطواته النزقة ويمشي حافياً إلا من عثراته ، هناك ستقترب من سور بيتي هو ليس عالياً لكنه يحفظ كل تفاصيلي الصغيرة . وهكذا تكون قد وصلت، اصعد عتبات الذهول واطرق الباب، ثم اصمت.. ابتسم قليلاً وتابع:



باب بيتي الصدئ له صوت ماجن في الصرير فلا تفزع.
هل عرفت البيت الآن ؟"
-" نعم عرفته وأخذ الرسالة منه وطواها في خرائط كفه وتابع وحفظت العنوان إنه السؤال وسأكون أنا جوابه !!"

* داخل الهامش :
- تلك اليد تمنح اليأس نماذج من الأمل الإلهي.

(٤)

كانوا تحت عهدة الإيمان يجددون الوثيقة بالصلاة تفتهم السكينة فيربحون الخشوع في القلب دفعة واحدة ، ولأن الشرطة تمنعهم من التجمع في الصلاة كانوا يصلون منفردين بعد أن يتيمموا إذ لا ماء يغسلهم في الوضوء ، وما إن يبدأ أحدهم في الصلاة حتى تبدأ موسيقى عالية في الصخب تضعها الشرطة كي تغير وظيفة الخشوع وتجعله شاغراً عند الأبالسة، أو أن يشعر الساجد بماء يسيل على رقبته، فيترجل من أعالي طهره.. ينهض .. يبتلع المرارة التي تبدو صعبة في الوجع الداكن فيتمتم بدعاء في الاختلاس:
" إلهي . . اليأس خطيئة والموت هنا ليس أقصر الطرق.. خضّب الصبر في القلب ولا تجعله ناقصاً في الإرهاق . "

* داخل الهامش :
- الأوج يعتلي أصابع اليد المرتعشة في اللوعة ويحتفي بكثافة أطياف الأحبة.

(٥)

تحلّقوا حول الرجل الذي احتاجه الموت صباح اليوم ، فبعد أن عبؤوهم في صقيع عصي على الاحتمال وتركوهم فيه إلى أن ارتبك اللون الأزرق في انتصابهم وتعرّجت طقطقة عظامهم على التجمد ثم أدخلوهم في مفاهيم السخونة الأشد



تعقيداً وتركوهم هناك حتى ازداد الجحيم وبدا أكثر ثقلاً في الوطأة، جسد الرجل السبعيني لم ينقذه وزهده في أول احتمال للموت .

* **خارج الهامش:**

- جاءت الطيور لتنقر عادتها، فلم تجد الأصابع، حامت حول الكوّة وأطلقت مناداتها في نزهة صوتها العذب لكن يداً لم تطل، نقرت رهبة الخواء ورفرفت قريباً ثم حلقت بعيداً إلى أن بلغت الأبد فيما اليد كانت تُدَسّ في جيوب الجثة الهامدة.







الجائزة الكبرى

بقلم : أحمد خيري
(سوريا)

كانت الحياة بالنسبة لأحمد غالية وعظيمة، وغير ذلك مسلية على خلاف ما يراه الفقراء والدراويش من أمثاله

كان أباً لعدة أطفال يحبهم ويحبونه لبساطته ولطيبته، وما كان يزعج زوجته لأنها كانت راضية بواقعها البسيط، على عادة النساء اللواتي تلقين تربية شعبية خالصة تمتد في بساطتها لتشمل امتداد هذا الكون المعقد والمعوج، والذي لا يستقيم له قرار.

ولأنه كان بهذه المواصفات فقد تعب قلبه قبل أوانه، وطالبه الأطباء بعد أن عرفوا موضع علته ووجعه، طالبوه بأن يتقبل أمور هذه الدنيا ببرودة أعصاب وأن لا يغضب أو ينرفز حتى لو خسر عشرين (برتية طرنيب). وأكد طبيبه المعالج بأن شرايين قلبه ستبقى تستقبل سيل الدماء التي تجري بذات الكمية فقط أن يحافظ على ضغط قلبه. وأن يخلد للراحة وأن لا يفكر براتبه الذي لا يقبضه إلا ناقصاً في نهاية كل شهر، لأن الحياة هي أغلى من الراتب ومن أموال هذه الدنيا الفانية.

قال لزوجته المرضية الوفية مرة وهما في السوق:

- ما رأيك بأن نجرب حظنا ونسحب ورقة يا نصيب؟

وضحكت زوجته واعتبرت ما قاله نكتة، ولكنه كان جاداً، وسحب ورقة اليانصيب.

وفي يوم الثلاثاء وعلى غير العادة جلست الأسرة أمام التلفاز ليشاهدوا برنامج السحب، وفي أثناء ذلك وبينما كانت الدواليب تدور في متاهة المجهول واللامعقول، حضر ضيوف ثقال أجبروه على ترك الدواليب فذهب وجالسهم وبقيت زوجته تتابع الدواليب بلا مبالاة، وهي تدور، وورقة اليانصيب أمامها تنتظر إتلافها، وفي الدورة الأخيرة شاهدت رقمها مرسوماً على الشاشة،

فركت عينيها، ما هذا.. يا إلهي؟ ما لم تتوقعه وقع، لقد سكنت الأرقام جميعها على رقم ورقتها، شهقت نفساً عميقاً وأرادت أن تصرخ ولكنها تذكرت أن زوجها.

فكرت ماذا ستفعل..؟

وبحثت عن طريقة، وكانت لا تستطيع إلا أنٍ تكبت فرحتها العظيمة، وأخيراً قررت أن تخبر أخويها، وكانت مشكلة كبيرة فعلا كيف يعلمونه بالخبر..؟

قال الأخ الأكبر:

– هذه ليست مشكلة سوف نعلم طبيبه وهو سيخبره، واتفقوا جميعاً وقلوبهم تنبض بفرح غير عادي وبحزن أسير على صهرهم الدرويش البسيط الطيب الذي أصبح مليونيراً.

ولكن كيف سينقلون له الخبر..؟

وهكذا صار الأمر بيد الطبيب.

في الجلسة الأولى مازحه الطبيب وطلب منه أن يحمد ربه لأنه بمرضه هذا إنما يمتحنه ليعرف قدرته على الصبر والتحمل والإيمان، وحمد ربه وشكره على كل نعمه..

في الجلسة الثانية قال له الطبيب:

– إن الله يمتحنك.. فما رأيك لو أرسل لك مبلغاً من المال ولنفترض ١٠٠ ألف ليرة.

ضحك أحمد وقال للطبيب.

– وهل تراني ذلك الإنسان ليرسل الله له هذا المبلغ؟

في الجلسة الثالثة قال له:

– ما رأيك لو أرسل الله لك عدة ملايين، ماذا ستفعل بها؟

قال للطبيب:

– مازلت تمازحني، على كل حال حتى لو ربحت فإني سأوفي ديوني القريبة والبعيدة.

في الجلسة الرابعة قال له:

– والآن ما رأيك بمبلغ ٢٥ مليوناً.. قل لي ماذا ستفعل بها؟

تقلب أحمد على جنبه وأمسك نفسه عن الضحك وهو ينظر للطبيب بطرف عينه ظاناً بأنه يمازحه أو .. ولكنه قال أخيراً.

– سأشتري بيتاً جميلاً له حديقة جميلة وسيارة وسأعطي أولادي، لكل واحد منم سيارة وبيتاً ورصيداً في البنك لكي لا يكونوا فقراء مثل أبيهم.

في الجلسة الخامسة:

شعر الطبيب أنه قد وصل إلى الحالة التي يريدها من مريضه ليفاتحه بالموضوع فقال له:

– ما رأيك الآن لو ربحت الجائزة الكبرى؟

أمسك أحمد بقلبه وقد أحس أن الطبيب قد تمادى في ممازحته، ولكي يغير وطأة هذا الحديث الذي وجده قد صار ثقيلاً قال له:

– مازلت تمازحني.. رغم أني لا أتأخر بدفع الكشفية..

أكد الطبيب: بل أتحدث معك بجدية..

نظر أحمد نحو الطبيب وقال له:

– سأعطيك نصفها، هل هذا يرضيك؟

أمسك الطبيب بقلبه ودون أن ينظر إلى مريضه وقع على الأرض ومات.





عبدالله خلف يحدد أوجه التباين في الشعر بعد الإسلام لافي الشمري

(الجريدة) الجمعة ٢٠٠٨/٣/٢١

أكد الأديب عبدالله خلف أن الشعر طرأت عليه مراحل تطور متباينة بعد ظهور الإسلام، موضحا أن الشعراء الذين اعتنقوا الإسلام تخلصوا من الأغراض الوثنية مستعيضين عنها بالمعاني الإسلامية. كالتوحيد والجهاد والجنة ومدح الرسول الكريم.(ﷺ)

وأشار خلف في مستهل محاضرته، التي أقيمت بمناسبة المولد النبوي، إلى أن الادب العربي يحتوي على نصوص مدح للرسول الكريم متنوعة بين النثر والشعر، مبينا أن الله عزوجل اختص الرسول(ﷺ) بأنبل الصفات وأطهر القلوب، موضحا أن الخالق وصفه بالنور في القرآن الكريم، وكرمه في الدنيا والآخرة، لافتاً إلى أن من يطلع على سيرة العظماء الذين خلدهم التاريخ يجد أن الرسول الكريم (ﷺ) أرفعهم منزلة وأبقاهم أثراً، حيث انتشل أمته من التخلف والجهل والانحلال الأخلاقي إلى مرتبة أرقى وحياة أفضل يسودها العدل والإنصاف.

عام الفيل

ثم تحدث خلف عن الظروف التي كانت تمر بها مدينة مكة المكرمة قبل ولادة الرسول الكريم (ﷺ)، مسلطا الضوء على محاولة ملك الحبشة أبرهة الأشرم هدم الكعبة، لكن الله عزوجل أرسل إلى جنود أبرهة وفيلتهم طيراً أبابيل قذفت الرعب في قلوب مهاجمي الكعبة فولّوا هاربين، وعادوا يجرون أذيال الخزي والعار، موضحاً أن الرسول (ﷺ) ولد في العام ذاته الذي اطلق عليه عام الفيل، ونشأ الطفل اليتيم بكنف والدته، حيث توفي والده قبل ولادته، ثم توفيت أمه وهو في سن السادسة، مشيراً الى أن الرسول (ﷺ) تزوج بخديجة بنت خويلد حينما بلغ الخامسة والعشرين، ولما بلغ الأربعين من عمره اختاره الله عزوجل لأداء رسالته، فبعثه رسولاً ومبشراً ونذيراً إلى الناس أجمعين.

صدر الإسلام

وأكد الباحث أن الشعر في الصدر الأول من الإسلام لا يختلف كثيرا في أسلوبه، عنه في الجاهلية، موضحا أن المعاني والأعراض شهدت اختلافاً كبيراً، حيث هجر الشعراء المسلمون الأغراض الوثنية، ولم تعد تتضمن نصوصهم القسم بالأوثان والكلام في العصبيات والفخر، والخمر وان عادوا إليها بعد صدر الإسلام، ثم استعاضوا عنها بالمعاني الإسلامية مثل التوحيد والتقوى والجهاد والجنة ومدح الرسول الكريم (ﷺ).

انطلق فن المدائح النبوية أولاً من قطبين جاهليين، لم يُسلما وإن نويا الدخول في الإسلام، فوُضعت أمام الشاعر الأعشى (صناجة العرب) مطامع ضخمة صرفته عن عزمه في المضي إلى الدين الجديد، بعد أن أعد قصيدة رائعة تحمل فنه الشعري الرفيع، وتوجس المشركون خيفة من اعتناق الأعشى للإسلام لعلوّ صوته وقوة تأثيره، فتصدى له المشركون وحاولوا ثنيه عن عزمه وأغروه وأجزلوا له العطايا، معتبرين أن التوقيت الذي اختاره الأعشى سيرجح كفة المسلمين، خصوصا أنه رغب في إعلان إسلامه قُبيل فتح مكة أي في السنة الثامنة الهجرية، وما كان المشركون ليسمحوا بأن يشتد أزر الرسول (ﷺ) وهم في هُدنة مؤقتة معه، أما القصيدة، التي أعدها الأعشى لهذه المناسبة، فتعد من قصائده القصار فهي أربعة وعشرون بيتاً، وأوضح خلف أن كعب بن زهير، الذي مدح الرسول (ﷺ) لكي ينجو من القتل، يتفق مع الأعشى فـVي كثير من الصفات الفنية مثل: قوة السبك ومتانة الديباجة ووحدة البناء.

مقارعة الخصوم

ثم تحدث خلف عن الشاعر حسان بن ثابت، الذي يتصف بالصدق والإخلاص في إيمانه وعقيدته، وصار شاعر الرسول (ﷺ)، وهو أكثر من قال في المدائح النبوية، ويعد أمضى السيوف التي تصدت لسيوف المشركين من الشعر والكلمة المؤثرة في الأدب العربي الملتزم مقارعاً الخصوم.

ومن مدائحه في الرسول (() قصيدة الهمزية

عفت ذات الأصابع فالجواء
إلى عذراء منزلها خلاء
ديار من بني الحسحاس قفر
تعفيها الروامس والسماء

وفي ختام محاضرته أشار خلف إلى أن الشعراء لم يتخلصوا من النهج الشعري الجاهلي بسرعة، إذ نجد في بعض القصائد استطرادا من النسيب إلى الخمريات.

نجوى الهمامي ترصد المرأة حضوراً وغيابا في الشعر الكويتي (القبس) ٢٠٠٨/٣/٢٩

برؤية واضحة ونفس واثقة قدمت الباحثة نجوى الهمامي بحثها «صورة المرأة بين الحضور والغياب في الشعر الكويتي» في رابطة الأدباء.

استهلت المقدمة أمل عبدالله كلامها بالقول: «كانت وما زالت وستبقى المرأة عمود نور شغل فيه الشعراء» والشعراء الذين تناولتهم الهمامي هم دخيل الخليفة، نشمي مهنا، محمد هشام المغربي، سعدية مفرح، ثريا البقصمي.

الباحثة التي بدت واثقة من قولها على الرغم من تقليدية الموضوع كما قالت: «فمشروعية البحث فيه تبقى متاحة» وشددت على ان خصوصية ورقتها تكمن في استفزاز النصوص لها سلباً وإيجابا.

حضور كالغياب: وهو أول أوجه الورقة التي قدمتها وعللت البدء فيه، لان الأشياء تعرف بأضدادها.



الحضور الغياب

وركزت فيه الهمامي على تكريس الشعراء «كما» من الغزل المكرور السمج الذي يبدو للوهلة الأولى تغنيا بالمرأة، بينما هو يقتلها ويهمش كينونتها.

وكما قالت في المقارنة إنها تلتمس الفرق «عندما يخرج الشاعر امرأة من عمق الذاكرة او من تحت الأنقاض يستدعيها من الموت فتتحرك على لوح القصيدة وتتكلم وتعاتب وترفض وتستشرف» وعندما تستدعي إحدى الشاعرات صورة باهتة جدا لتجعلها أعلى مستويات التعبير.

الحضور الجزئي

وهو استدعاء الشاعرة للمرأة جزئيا في النص، كما في قول سعدية مفرح:

تمضي النهارات الجميلة عادة

تمضي بلا دمع يسيل كحلها

وقولها:

ضحكته الحلوة مثل حلي الصبايا الصغيرات.

فنراها في المقطع الأول ترسم المفارقة القائمة بين الفرح والحزن باستعارة عالم المرأة إلى عالم الطبيعة.

وفي المقطع الثاني تستدعي الشاعرة الأنثى متعددة وتحضر زينتها لتؤثث غرضا وضع أساساً لها فتقلب سعدية الموازين ليصبح له عالم البراءة والجمال لوصف ضحكته.

وكذلك قول نشمي مهنا:

في مدينة جنوبية

ترسو منذ قرون على بحر لا يزيد

معتادة النوم على اول هسهسات الريح

تسرب حليبها في الثامنة مساء

لتهرول لدفء اريكتها.

فهو يرسم ملامح بلاد هادئة مستعيرا الصورة المؤنثة، وهو كقول دخيل الخليفة:

البلاد عندما جف نهر زغاريدها

لبست في وداعك ثوب الحداد

البلاد أغاني الصبايا

الحضور الكلي

وهو تحويل الواقع المألوف إلى حقيقة شعرية صافعة، كقول نشمي مهنا:

فانوس الحكمة معلق فوق كتفيك

يضيء زوايا العتمة

عيناي الضيقتان

لا تريان إلا اضاءات

من مساحات الجسد

بلغة بسيطة وغير مركبةوفي مقطوعة قصيرة اختزل نشمي نظرة ضيقة لهذه الحكيمة التي لا يرى منها غير جسدها وبكل صدق يتحدث عن ثانوية هذه الحكمة.

المرأة بين التمرد والتردد

فتمردها ليس مطلقا ولكن الرواسب والقيود باقية لا تغادر الوعي ولا الزوايا المظلمة من الشخصية في قول سعدية مفرح تجاه القبيلة:

اخونها في كل لحظة

اعاشر الضياء

لكنني اضبطها في لحظة الخيانة

راسبة في قاعي

مثل بقايا قهوة المساء

تمد لي لسانها

تضحك من حضارتي المسكوبة

المهانة

طموح المرأة إلى كسر الحواجز

مع إقرار بالعجز تحلم الشاعرة بكسر تلك القيود وتعرية الأقنعة مع هاجس دائم للخوف فتقول ثريا البقصمي:

مدن كبيرة مزدحمة

تبتلع اجسادا ضئيلة

امرأة مسافرة

حبلى بحقائب وجواز سفر

(...) امرأة عاجزة بجناح كبير

تحلم بمدن بلا عساكر

ومطار بلا حواجز

ونساء بلا مساحيق

ورجال بلا ربطات عنق

تحلم بجناح أكبر

تطير

تحلق عاليا

حربا من السقوط

في جوف حقيبة مسافرة

المرأة كائن اجتماعي

وتناولت فيه ما قدمه محمد المغربي في نص" خارج من سيرة الموت" وكيف استحضرت المرأة أما وأختا وزوجة تحتل مكانتها في الذاكرة والوجدان والماضي، جون تنصل من الواقع.

يقول:

أمي عودتني ان انام بدفء من كانت لقلبي الأم.

ويقول في مقطع آخر:

سعاد تقوم من اجداث موتاهم

لتحضنني

تقبلني

وتصنع بردة بيضاء في عرسي

تقول: حبيبي عيني ساحر، حملتك هذي راحتاي وطوفت بك في الشوارع والمدينة

نمت عندي جل عمرك.

المرأة الأسطورة

ثم عرجت على محاولة المغربي كتابة بدر شاكر السياب شعرا في نصه «هو المطر»

حيث استحضر تحولات الانثى كما رآها السياب وعاشها.

الختام بشكر النصوص

ختمت نجوى ورقتها بما استنتجته أولا بأن الشعر قصر عن التعبير عنها وشددت على أن القصة الكويتية أرحب مجالا لها، مع استثنائها لتجربة سعاد الصباح، شاكرة كل النصوص التي استفزتها للكتابة.

رأي

الجميل في ورقة الهمامي إنها تناولت شعراء الجيل التسعيني الذين تهضم حقوقهم في النقد والعرض، مما اكسب الورقة جدة معاصرة للواقعين الشعري والنقدي اللذين يبدوان في المخرجات الرسمية – من أمسيات وندوات وكتب ودراسات نقدية – يغرقان في لجة الماضي، وجمود اجيال ذهبت ريحها ولم تعد قادرة على صنع الدهشة لدى المتلقي.



حاضرت عن المشهد القصصي.. قاص وقاصة أنموذجاً

السنعوسي: القصة الكويتية تتميز بجرأة الطرح وتجديد المضمون

جمال محمود (الوسط)

السبت- ٢٠٠٨/٤/٥

قالت أستاذة الأدب الحديث في كلية الآداب بجامعة الكويت الدكتورة هيفاء السنعوسي أن القصة في الكويت تطورت بشكل ملحوظ جدا، وصارت رمزا قويا بفعالية في صنع المشهد الأدبي العربي، وانطلقت إلى العالمية من خلال جسر الترجمة الذي نقل المشهد الإبداعي القصصي الكويتي إلى العالم الغربي، فبرزت أسماء تتمثل في عوالمهم القصصية صدق التجربة وجماليات فنية التعبير. الصدق الذي يلغي الحواجز في كثير من المواقف بين القاص والبطل، فتمتزج في عقلية المتلقي صورة القاص بصور ابطاله من خلال حبكة قصصية تواكب موجة الحداثة وما بعدها. فالقصة الكويتية رفضت التأطير والتحديد في ظل قوانين مرسومة. ولا يعني هذا أن القصة الكويتية وصلت إلى مرحلة الفوضى في الكتابة على المستوى الفني، وإنما أصبحت ترتدي أثوابا جديدة تخرج عن الإطار التقليدي المألوف.

وأضافت السنعوسي في محاضرتها التي ألقتها بصحبة ثلاث من الطالبات أدين مشاهد من قصص كويتية على مسرح رابطة الأدباء مساء الأربعاء والتي جاءت بعنوان: «القصة الكويتية ظلال إنسانية ولوحة إبداعية.

إن سمة التجديد بارزة في المشهد القصصي الكويتي في الطرح السردي وأشارت إلى أن هناك جرأة لم تتميز بها المشاهد السابقة تضمنت تجديدا في الأدوات والمضمون، والدأب على العطاء، قائلة: لقد أصر معظم كتاب القصة على الكتابة والطبع رغم إحباطات النشر والتوزيع وابتعاد القارئ الجاد. وواجه السارد التسعيني موجة الفضائيات وموجة السرد الالكتروني لذا فإن الكتابة والنشر أصبحا مغامرة صعبة وشاقة وربما مؤلمة أحياناً.

نموذجان

واستعرضت السنعوسي نموذجين لقاصين كويتيين أولهما «الدفة» للدكتور سليمان الشطي التي قرأت جانبا منها الطالبة لطيفة المخيزيم من كلية العلوم. قائلة: وقع اختياري على اسمين فقط أبدؤها بقصة تأتي على صوت اليامال.. اتركم لحظات خاطفة مع قراءة لمقطع قصصي من أداء الطالبة لطيفة المخيزيم من كلية العلوم.

قصة الدفة هي أول قصة كويتية ترقى إلى مستوى النضج المضموني والشكلي يتجلى فيها البعدان الإنساني والسياسي، إذ تمثل لوحة مهمة من تاريخ الكويت فالمشهد القصصي فيها يتجلى في لقطة البحر.. فضلا عن أن كاتبها هو العلم الكبير في القصة الكويتية سليمان الشطي الذي حفر اسمه في ذاكرة الجسد القصصي الكويتي.. وانطلق عبر مسيرة طويلة ومميزة في كتابة القصة بدءا بمجموعته الأولى الصوت الخافت فالثانية رجال من الرف العالي ثم الثالثة أنا.. الآخر.

وأضافت: تنطلق قصة الدفة مع لقطة

السفينة التي تشق طريقها في البحر في رحلتها التجارية، وهي السفينة التي تضم مجتمعا كويتيا مصغرا.. إنها لون من الحلم الذي كان يعيشه الإنسان الكويتي آنذاك حيث البيئة القاسية والطاردة التي تقدر لهم الموت في كل لحظة في بطن البحر الذي يبتلع أجسادهم إن لم ينجحوا في رحلة الصراع من أجل البقاء. نحن أمام سفينة بدائية تصارع الرياح التي سمحت بتسرب المياه إليها من ثقب موجود فيها. كانت وقفة (أبو أحمد) قائد الدفة حاسمة، فنجاة البحارة أهم من تلك البضائع على ظهر السفينة، كان يتخذ القرار وهو في ذروة الصراع مع العاصفة التي كادت إن تؤدي بهم إلى الهلاك. لقد أمر بإلقاء البضائع التي كانت على السطح فارتفعت السفينة وتجاوزت خطر الغرق. كان هذا هو القرار الصائب الذي جاء وقته المناسب وكان البحارة منشغلين في اتمام هذه المهمة الشاقة والمضنية متحدين ضعف أجسادهم، متجاوزين حالة الإرهاق التي تحتويهم فلم يذكروا (أبو أحمد).. في حين ظل أبو أحمد ممسكا بالدفة طوال الليل يصارع برودة الطقس وموجة الرياح القاسية التي تعصف بالسفينة. وتأتي اللحظة الحاسمة حينما أيقظت حرارة وضوء شمس اليوم التالي.. البحارة أدركوا أن (أبو أحمد) أنقذهم بالحفاظ على مسار السفينة. لقد كان حريصا على الاستمرار مقدرا انشغال البحارة بالمهمة الشاقة لتخفيف الحمولة من السفينة.. لقد دفع أبو أحمد حياته ثمنا فمات وهو يوجه السفينة نحو المسار الصحيح.

وأشارت إلى أن هذه القصة تميزت بالكثافة والعرض السريع للموقف وكانت لغتها شفيفة مدهشة، متألقة، ومقتصدة، وقدمت عمقا إنسانيا في شخصية قائد الدفة (أبو أحمد) فهو يحمل قلبا يخفق بالحب للآخر، وعقلا يجول في عالم الأحلام، إنسان حالم كغيره من البشر تشبث بزمام ألوان الحلم مثلما تشبثت يداه بالدفة. هنا يتسامى الموقف فنكون أمام بطل يدرك معنى الإنسانية بعمق، رجل مسكون بقيم العدل والحق والحب، وان كانت النهاية حزينة ومؤلمة لكن موته جاء مقدمة لبقاء الآخرين.

اعتمدت قصة" الدفة" على بناء الشخصية ذات الطبيعة الداخلية في عمقها النفسي، المملوءة بطموحات الذات الحالمة بالوصول إلى هدفها في تغيير الواقع الذي تعيشه ومواجهة النكبات وإن بلغت الذروة، سواء أكان هذا الواقع مقبولا أم مرفوضا. لقد نجح الشطي في الإفادة من التجارب الإنسانية التي تزخر بها حياة الكويتيين في زمن البحر، وامتد به الشغف للغوص في عوالمها الداخلية في محاولة جادة ومميزة لإعطائها دوافع سلوكها ذات طبيعة مركبة ومتصارعة. لقد جاءت «الدفة» في عام ١٩٦٢ لتعلن وجه القصة الكويتية المشرف والمتألق في ساحة القصة العربية.

الصورة المعلقة

كما استعرضت السنعوسي قصة «الصورة المعلقة» للأديبة ليلى محمد صالح، التي قرأت مقطعا منها الطالبة



هيا الصانع قائلة: إنها قصة تحكي تفاصيل نفسية امرأة تعيش أزمة نفسية وشعورية بسبب حالة فقدان أمها بعد وفاتها، فتكون الصورة المعلقة هي المتنفس لها. فهذه الصورة تُدخلها عالما آخر يمتزج فيه الواقع والخيال فيصور لها وجود أمها في كل أرجاء البيت، وهكذا تظل أمامنا صورة الإنسان الغائب والحاضر في الوقت ذاته.. ولكن الصدمة تأتي بقراءة الحقيقة التي تقر بموتها.. وبقاء الذكرى فقط.. الذكرى العالقة بكيانها وروحها وعقلها، التي ترفض المغادرة.

وأضافت: هكذا بدت لنا بطلة القصة المفجوعة بحتمية الموت، فتقرر وضع صورة أمها في علبة زرقاء مخملية.. تحتفظ بها وديعة غالية.. وتطلب لها الرحمة والغفران، وحينما نعرف الكاتبة ليلى محمد صالح فإننا نقول هذا ليس بجديد أن تجسد المرأة مشاعر المرأة.

إننا في قصة «الصورة المعلقة» لليلى محمد صالح أمام مشاعر امرأة ولكن ليس في زاوية علاقتها الجدلية مع الرجل. إننا أمام المرأة الإنسان في حالة الفقدان المتصل بالإشباع العاطفي والحاجة النفسية. الجديد في أدب ليلى محمد صالح أنها تهندس كتاباتها القصصية فتنقل لنا تضاريس الإشكالية الاجتماعية للإنسان كما تتصورها مخيلتها بطريقة مميزة وخاصة.

وأضافت: تظل المزاوجة الإنسانية المرتبطة بالأصالة والعراقة والمسكونة بحب قيم الماضي متأصلة في أعماق ليلى، ولا تغفل جماليات التصوير ورقة الخيال الخلاق الذي هو سمة عالقة بكتاباتها. وهكذا هو سفر إلى عالم القصة.. سفر بلون آخر.. نحن أمام نصوص إبداعية مغموسة حتى النخاع في الجمال المتناغم مع عمق القضايا المطروحة بقالب سردي يؤكد إن في الأفق الإبداعي الكويتي كاتبة لها ريشة أدبية ذات طبيعة خاصة!

وقالت: يبدو واضحا أنها خطت مسار الواقعية في رصد الحالات الإنسانية التي تتأثر بها، وقد أظهرت عمق نظرتها الإنسانية وشموليتها التي رسخت شخصياتها في أعماق ذاكرة المتلقي لكثافة الحس الإنساني وتألق جماليات السرد.

والتذكير ببديهية جماليات السرد عند ليلى محمد صالح ربما يسعد بعض النساء اللاتي وقفن في خندق معركة إثبات قلم المرأة المبدعة في محاولة منهن لمواجهة الاحتكار الذكوري لعالم الإبداع، وإن كنت أختلف مع هؤلاء الأديبات في الساحتين المحلية والعربية مع كل التقدير لهن إلا أن كتابات ليلى محمد صالح أزالت غمة الالتباسات والجدالات المتعلقة بجماليات إبداع المرأة العربية في زوايا الأدب وهو أسمى تعبير إنساني.

مرسل العجمي القصة القصيرة

الكويتية ولدت في حضن الصحافة

مدحت علام (الراي)

١٢/إبريل/٢٠٠٨م

نظمت رابطة الأدباء ضمن نشاطها «شهر السرديات- حلقة حوارية مع الدكتور مرسل العجمي حول كتابه الاخير «البحث عن افاق ارحب... مختارات من القصة الكويتية المعاصرة» والذي صدر في كتاب «العربي»، بمناسبة الاحتفال باليوبيل الفضي



«لمجلة العربي».

وقدم الحلقة الحوارية وادار النقاش فيها الكاتب وليد المسلم.

وتحدث مرسل العجمي في البداية عن مسألة اختيار قصص الكتاب والذي يعد اشكالية صعبة واوضح ان الالتزام مسألة اخلاقية حرص على ان يراعيها، في اختيار للقصص، كون الكتاب سيتوجه إلى خارج الكويت، ثم تحدث عن مقدمه الكتاب التي وقف فيها عند اجيال عديدة وبخاصة الرواد ثم جيل البعثة نسبة الى مجلة «البعثة» كما اشار إلى تاريخ اول قصة كويتية نشرت.

وقال المحاضر: «ظهرت القصة القصيرة في الكويت عندما توافرت لها الشروط الموضوعية، التي هيأت المناخ الادبي لقبول هذا الجنس الجديد من ناحية ولاستثمار امكاناته في الدعوة الاصلاحية من ناحية اخرى».

واضافت: «ولدت القصة القصيرة في الكويت في حضن الصحافة»، مشيرا إلى اجزاء من المجلد الثاني في مجلة الكويت، والتي نشر فيها الشاعر والكاتب خالد الفرج قصة بعنوان «منيرة» وهي اول قصة تنشر لكاتب كويتي.

وبعد صدور العدد الاخير من مجلة الكويت في مارس من عام ١٩٣٠، وانطفاء شمعة الصحافة الاولى في الكويت اصدر بيت الكويت مجلة «البعثة» والتي استقطبت كتابا من طلاب البعثة في مصر كما اسهمت في بعث القصة القصيرة من جديد، واتاحت الفرصة لظهور اقلام نسائية ضمن هذا الجيل كما شجعت على اصدار مجلات داخل الكويت ومنها مجلة «كاظمة» التي صدرت عام ١٩٤٨ و«الرائدة» عام ١٩٥٢ و«الارشاد» عام ١٩٥٦ وغيرها.

وتحدث العجمي عن الاجيال التي كتبت القصة في الكويت وصولا إلى الجيل الرابع والذي نشر منذ منتصف السبعينات إلى منتصف التسعينات، من القرن العشرين، وانه على اعتاب الالفية الثالثة بدأ جيل جديد من الشباب في نشر قصصه، ومنهم استبرق أحمد، وميس العثمان، ومي الشرادة، وقال: «ولعل في حصول باسمة العنزي، احدى كاتبات هذا الجيل- على جائزة الدولة التشجيعية للقصة القصيرة لعام ٢٠٠٧، دلاله على امرين اولهما الاعتراف بكفاءة هذا الجيل ونضج تجربته الفنية وثانيهما التوقع والامل في ان ترتقي القصة القصيرة على يد هذا الجيل إلى افاق انضج وارحب في المقبل من الاصدارات».

ووقف المحاضر في حديثه عن كتابه عند ثلاث مكونات سردية الاولى العنوان والثانية السارد والثالثة الحوار.

وتناقش الحضور في محتوى كتاب الدكتور مرسل العجمي، كي يتحدث الكاتب عبدالله خلف عن مجلة «البعثة» التي كانت القاعدة الاولى للعديد من اللهجات، وكان طلاب الكويت في القاهرة قدراتهم المادية ضعيفة، ورغم ذلك كان لهم نشاط ثقافي متميز، وحضور ادبي لافت للنظر.

واشار الدكتور خالد عبداللطيف رمضان إلى تكتيك الكتابة القصصية



والروائية عند الروائي اسماعيل فهد اسماعيل، ثم سأل الكاتب فهد الهندال عن الزاوية النقدية التي اعتمدها العجمي في تناوله للمشهد القصصي الكويتي.

فن الكتابة خارج نسق البحر والنفط مقاربة حول الرواية الكويتية الحديثة للناقد السعودي محمد العباس

سوزان خواتمي

النهار(٢٠/٤/٢٠٠٨)

ضمن البرنامج الشهري مساحات سردية، أقامت رابطة الأدباء أمسية قدم الناقد السعودي محمد العباس من خلالها محاضرة حملت عنوان «الرواية الكويتية الحديثة فن الكتابة خارج نسق البحر والنفط»، وأدعي انها أثارت بعض الحماسة، ما بين موافق ومعترض، مثيرة جو الجدل والأسئلة حول مدى قطيعة الكتابة الروائية الكويتية الحديثة عن مرجعياتها التقليدية.

الأمسية التي التزمت بتوقيت البدء والختام قدمها الأديب فهد الهندال مستهلاً بمقدمة تمهيدية تكشف عن محاورها، ومن ثم مقدماً لضيفه عبر النبذة الشخصية، فهو كما أسلفنا ناقد وكاتب من السعودية، صدرت له سبعة كتب آخرها مازال تحت الطبع وعنوانه «كتابة الغياب بطاقات مكابدة لوديع سعادة».. لم يلتزم محمد العباس بقراءة محتوى محاضرته كاملة، بل قفز بنا الى مضامينها الرئيسة، ليبدأ ان النقد فعل حب يقوم على المقاربة والتفسير ولكن ليس الى حد تقويل النص ما لا يقول، وان الدراسة التي تمت حولها مقاربته شملت ثلاث روايات هي: «باربار» لسعد الجوير و«عروس المطر» لبثينة العيسى و«المرآة مسيرة الشمس» لهديل الحساوي، والتي يرى انها لم تعد مهمومة من الوجهة الفنية والموضوعية بالتوثيق مبدية فردانيتها، فرارا من عبء الهوية، اذ لم يعد للنفط والبحر ذلك الحضور أو التأثير المباشر.

ويتابع العباس ان الروايات الثلاث تشاركت ببعض الملامح هي: هاجس الكتابة الحس الفرداني الحاجة الى الآخر استبطان حس المروية والانقلاب عليها تقارب المضامين الاجتماعية تحطيم تقاليد السرد وأخيراً تقويض اللغة المجتمعية، فالذات الروائية الجديدة عند جيل الشباب من الكتاب هي ذات حرة تتوافق مع خصوصياتها ومنفتحة على زمنها الخصوصي، ليحل التاريخ الشخصي محل العام، فالمروية الحديثة أخذت صفة الواقع، ما يفسر التدافع في انتاج قيم جديدة مختلفة، ففي الروايات الجديدة الأرض لا تنادي أهلها والأبطال لا يقتلهم الحنين الى الماضي ولا يغتال البحر أفراحهم بعودة أحبائهم بل ولا يشعرون بأي أزمة روحية قبالة جناية «النفط» حتى النساء لا يدافعن عن حقوق اجتماعية مهدورة بقدر ما يواجهن مآزق شعورية ذاتية صغيرة.. وكضرورة سردية يستشعرها الروائيون الجدد تنبث كتابتهم من داخل الأشياء بأدوات مشحوذة معرفيا ومرئية من منظور «الآخر»، فتبدو نصوصهم منتجة من قبل ذوات راغبة في التعلم حد الانقياد للآخر باستجلابه من التاريخ أو المعرفة المجردة وأحيانا



في ابداء الحاجة العاطفية والشعورية له.. اذن ثمة حالة روائية جديدة تخلف وراءها زمن الكليات المغلقة لتدخل زمن الخصوصيات المفتوحة، رافضة القوالب والموضوعات الجاهزة، معلنة حضورها المستقل، وهي كتابة جديدة تختزن شيئاً من ملامح الصراع بين الأجيال الكتابية فيما هي في بعض جوانبها مجرد لعبة وعي شكلانية، ان تلك المنتجات الروائية تخترق المنطقة التبسيطية بين الحياة والسرد لتصل بالقصة الى مرتبة الحياة، وبحسب تحليل ادوارد سعيد في «الثقافة والامبريالية» فان الكتابات المضادة للهويات العزلوية، لا تجنح للهيام بالانسان، لانها معوقة بحدود وقيود تمنعها من الانسراب الى العالم، اضافة الى عدم الرغبة أو القدرة على الانخلاع من نقاط الثبات الثقافي والتاريخي.. ان صلة غائمة تفسرها سوسيولوجيا المضامين، تجعل اللاوعي هو الوعي ذاته. ويستخلص العباس في نهاية محاضرته ان الروائيين الثلاثة لم يسردوا شيئاً يذكر بقدر ما تدربوا على الكتابة، وهنا بالتحديد تكمن أهم مآزق الكتابة الروائية الكويتية الحديثة، فالهوية التي يحاول الروائيون القبض عليها في لحظة صيرورتها آخذة في التشظي، ولا تبدو مقاربة الواقع سهلة، فهو حاضن مجرد أو مظهر فحسب.. لذلك يلجأ بعض الروائيين الى واقع عادي يمكن من خلاله استخلاص واقع جديد بموجبه تتحطم العادات الشعورية واللاشعورية.. فالروايات الثلاث جاءت للتوفيق بين «الاكذوبة الرومانسية والحقيقية الروائية» حيث الذات لا تكتب وحيث المروية هامشية، وهو ما يوصف بالتعالي العمودي، أي الوعي بتفاهة القيم وموتها العام والتطلع الرومانتيكي الى قيم مجهولة وخفية في آن واحد.

خمس وعشرون دقيقة استعرض فيها الناقد محمد العباس ورقة بحثه بحرفية عالية، معتذراً على ان مقاربته النقدية الورقية مدعمة باستشهادات من الروايات الثلاث، لكن الوقت لم يتسع لعرضها بالتفصيل.



جائزة أبو القاسم الشابي

الدورة الثانية والعشرون

جائزة التأليف المسرحي

أعلنت لجنة جائزة أبو القاسم الشابي عن فتح باب الترشح لجائزتها الخاصة بالتأليف المسرحي:

ويبلغ مقدار الجائزة: عشرة آلاف (١٠,٠٠٠) دينار تونسي

شروط الترشح:

١- أن يكون العمل المرشح تأليفاً (لا مقتبساً ولا مترجماً) ومحرراً باللغة العربية الفصحى.

٢- أن يكون قابلاً للإخراج المسرحي والتمثيل على الركح المسرحي أو قد تم تقديمه على الخشبة أمام الجمهور المسرحي مع بيان مكان العرض وتاريخه وقائمة في العاملين فيه.

٣- أن يكون منشوراً لأول مرة في طبعته الأولى وصادراً في الفترة ما بين ١جانفي (٠١) ٢٠٠٥ و ١٥ جوان (٦) ٢٠٠٨ بدخول الغاية.

٤- أن يقدمه مؤلفه في خمسة نظائر مطبوعة ومرفوقة وجوبا بطلب ترشحه محرر بخط واضح جداً مع نبذة مختصرة من سيرته الأدبية.

٥- أن لا يكون التأليف المرشح قد أحرز به مؤلفه من قبل على أية جائزة في التأليف المسرحي من أي جهة على أن من فاز بجائزة أبو القاسم الشابي في الشعر أو الرواية أو القصة له الحق في أن يرشح تأليفاً مسرحياً حسب الشروط.

٦- أن يذكر مؤلف العمل المرشح عنوانه ووسائل الاتصال به بخط واضح جداً.

٧- لا يقبل التأليف المرشح المسلم مباشرة إلى إدارة لجنة الجائزة.

٨- أن يرسل بالبريد المسجل إلى العنوان التالي:

لجنة جائزة أبو القاسم الشابي الدورة الثانية والعشرون
البنك التونسي/ ٠٢/ نهج تركيا/ ١٠٠١ تونس
الجمهورة التونسية.

٩- آخر موعد لقبول الترشحات يوم ١٦ يونيو ٢٠٠٨ بشهادة ختم البريد.

١٠- الأعمال المرشحة لا تعاد إلى أصحابها.


zain